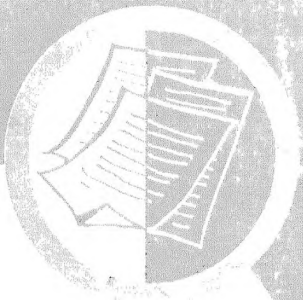


١١

كُتَابَاتُ تَقْدِيمِيَّة



مقدمة

في نظرية الأدب

تأليف: تيري إيجلتون

ترجمة: أحمد عسان

سبتمبر ١٩٩١



الهيئة العامة للصور الثقافية

مقدمة فني نظرية الأدب

تأليف: تيري إيجلتون

ترجمة: أحمد عسان

سبتمبر ١٩٩١

كتابات نقدية

سلسلة شهرية

يصدرها

الهيئة العامة

للقصور الثقافية

رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

حسين مهران

مدير التحرير

فؤاد قنديل

الإشراف الفني

سعيد عباس

المراسلات: باسم مدير التحرير

١٦ ش أمين سامي - القصر العيني - القاهرة - تم بريدي: ١١٥٦٢

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

LITERARY THEORY

An Introduction

Terry Eagleton

1988

إلى
تشارلز سوان
و
رايموند ويليامز

تيرى إيجلتون

محاضر في النظرية النقدية بجامعة أوكسفورد

من بين كتبه :

- مقدمه في نظرية الأدب (١٩٨٣)
- اغتصاب كلاريا (١٩٨٢)
- فالتر بنيامين (١٩٨١)
- النقد والايديولوجيا (١٩٧٦)
- الماركسية والنقد الأدبي (١٩٧٦)
- ايديولوجيا الجمالي (١٩٩٠)

المحتويات

٩	تصدير
١١	مقدمة : ما هو الأدب ؟
٣١	١ - صعود الإنجليزية .
٧٣	٢ - الفينومولوجيا ، والتأويل ، ونظرية التلقى .
١١٥	٣ - البنيوية والسيميوطيقا . ^١
١١٥	٤ - ما بعد - البنيوية .
١٨٣	٥ - التحليل النفسي .
٢٣١	خاتمة : النقد السياسي .

تصدير

إذا أراد المرء أن يحدّد تاريخاً لبدايات التحوّل الذى اجتاحت نظرية الأدب فى هذا القرن ، فليس اختياراً سيئاً أن يستقر على عام ١٩١٧ ، وهو العام الذى نشر فيه الشكلى الروسى الشاب فيكتور شكولوفسكى Victor Shklovsky مقاله الرائد « الفن بوصفه أداة » . فعند ذلك الحين ، وبخصوصاً خلال العقدين الأخيرين ، حدث ازدهار مذهش لنظرية الأدب : فقد طرأ تحوّل عميق على ذات معنى « الأدب » ، و « القراءة » و « النقد » . لكن لم ينتشر بعد سوى القليل من هذه الثورة النظرية خارج دائرة المتخصصين والمتحمسين : وما زال أمامها أن تمارس كامل تأثيرها على طالب الأدب وعلى القارئ العام .

وهذا الكتاب يطرح على نفسه مهمة تقديم تقرير شامل على نحو معقول عن نظرية الأدب الحديثة لمن تكون معرفتهم السابقة بالموضوع ضئيلة أو معدومة . ورغم أن مشروعاً كهذاً يتضمن ، بالطبع ، ضروباً من الحذف والمبالغة فى التبسيط ، فقد حاولت أن أجعل الموضوع شعبياً ، لا مبتذلاً . وحيث أنه لا توجد ، فيما أعتقد ، طريقة « محايدة » ، غير تقييمية لتقديمه ، فقد دافعت طول الوقت عن قضية بعينها ، مما أرجو أن يزيد من قيمة الكتاب .

لاحظ الاقتصادى ج. م. كينز J. M. Keynes ذات مرة أن أولئك الاقتصاديين الذين لا تروقهم النظرية ، أويزعمون أنهم يُدبرون أمرهم على نحو أفضل بدونها ، واقعون ببساطة فى قبضة نظرية أقدم . ويصدق ذلك أيضاً على طلاب الأدب ونقادهم . ويشكو البعض من أن نظرية الأدب سرّية

esoteric* لدرجة مستحيلة - وهؤلاء تراودهم الريبة في أنها وكر ملغز ،
 نضوي ، قريب الشبه بالفيزياء النووية . صحيح أن « التربية الادبية »
 لا تشجع التفكير التحليلي بوجه خاص ؛ لكن الحفيلة أن نظرية الادب ليست
 أصعب من بحوث نظرية عديدة ، بل إنها أسهل بكثير من بعضها . وإننى
 لأرجو أن يساعد هذا الكتاب في إزالة الغموض لدى من يمشون أن يكون
 الموضوع أبعد من متناولهم . كذلك يحتج بعض الطلاب والنقاد بأن نظرية
 الادب « تُقحم نفسها بين القارئ وبين العمل » . والجواب البسيط على ذلك
 هو أننا ، بدون نظرية من نوع ما ، مهما كانت ضمنية وغير تأملية ، لن نعرف
 ما هو « العمل الادبي » بالدرجة الأولى ، ولا كيف نقرأه . إن العداء للنظرية
 يعنى في العادة معارضة نظريات الآخرين ونسيان نظرية المرء . وأحد أهداف
 هذا الكتاب رفع ذلك الكبت والسماح لنا بأن نتذكر .

« نثرى إيجلتون »

* خفية ، للخاصة دون غيرهم . وكانت الكلمة لدى قدماء اليهود تشير إلى الكتابات التي
 تخفى في المعبد ولا تظهر في قائمة الكتب المعتمدة ، ولا يطلع عليها سوى خاصة الكهنة - م

مقدمة

ما هو الأدب ؟

إذا كان هناك شيء نسميه نظرية الأدب ، فإن من البديهي أن يكون هناك شيء اسمه الأدب تكون هذه النظرية نظريته . يمكننا ، إذن ، أن نبدأ بطرح السؤال : ما هو الأدب ؟

جرت محاولات متعددة لتعريف الأدب . فمثلاً ، يمكنك تعريفه بأنه الكتابة « التخيلية » بمعنى القصص الخيالي Fiction . أى الكتابة التى ليست صادقة حقيقياً . لكن حتى أبسط تأمل فيما يضمه الناس عادة تحت عنوان الأدب يوحى بأن ذلك لن يكون كافياً . فالأدب الإنجليزى فى القرن السابع عشر يضم شكسبير Shakespeare ، وويستر Webster ، ومارفل Marvell ، وميلتون Milton ؛ لكنه يتسع كذلك لمقالات فرنسيس بيكون Francis Bacon ، ومواعظ جون دون John Donne ، وسيرة بانيان Bunyan الذاتية الروحية ، وكل ما كتبه السير توماس براون Thomas Browne . ويمكن ، إذا اقتضت الضرورة ، اعتبار أنه يشمل كتاب لويثان Leviathan لهوبز Hobbes وكتاب تاريخ التمرد History of the Rebellion لكларندون Clarendon . ويضم الأدب الفرنسى فى القرن السابع عشر ، بالإضافة إلى كورنای Corneille وراسين Racine ، جكم لاروشفوكو La Rochefoucault ، وخطب بوسويه Bossuet الجنائزية ، ومبحث بواله Boileau فى الشعر ، ورسائل مدام دي سيفينييه Madame de Sévigné إلى ابنتها ، وفلسفة ديكارت Descartes وباسكال Pascal . كما يتضمن الأدب الإنجليزى فى القرن التاسع عشر ، عادةً ، لامب Lamb (رغم أنه لا يتضمن بنتام Bentham) ، وماكولاي Macaulay (لكن ليس ماركس Marx) ، وميل Mill (لكن ليس داروين Darwin أو هربرت سبنسر Herbert Spencer) .

يبدو، إذن، من غير المحتمل أن يفقدنا التمييز بين « الحقيقة » و « الخيال » إلى بعيد، وليس السبب الوحيد لذلك أن التمييز نفسه موضع شك في العادة. فقد جادل البعض، على سبيل المثال، بأن التعارض الذي نقيمه بين الصدق « التاريخي » والصدق « الفني » لا ينطبق على الإطلاق على الملاحم الأيسلندية* المبكرة^(١). وفي الأدب الإنجليزي في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر، يبدو أن كلمة « رواية » كانت تستخدم لكل من الأحداث الحقيقية والخيالية، وحتى التقارير الصحفية لم تكن لتعتبر حقيقية. لم تكن الروايات والتقارير الصحفية حقيقية بصورة واضحة ولا خيالية بصورة واضحة: ببساطة، لم تكن تميزنا القاطعة بين هاتين الفئتين سارية^(٢). لا شك أن جيبون Gibbon اعتقد أنه يكتب الحقيقة التاريخية، وربما اعتقد ذلك مؤلفو سفر التكوين، لكن البعض يقرأهم الآن على أنهم « حقيقة » بينما يقرأهم آخرون على أنهم « خيال »؛ ومن المؤكد أن نيومان Newman ظن أن تأملاته اللاهوتية حقيقية لكنها الآن تعد « أدباً » بالنسبة لقراء عديدين. وعلاوة على ذلك فإن « الأدب » إذا كان يشمل الكثير من الكتابات « الحقيقية »، فإنه يستبعد كذلك الكثير من القصص الخيالي. فمسلسلات سورمان المصورة وروايات ميلز وبون Mills & Boon خيالية لكنها عموماً لا تُعد أدباً، وبالتأكيد لا تُعد « الأدب » بالحروف الكبيرة. وإذا كان الأدب كتابة « إبداعية » أو « تخيلية »، فهل يوحي ذلك بأن التاريخ، والفلسفة، والعلوم الطبيعية غير إبداعية وغير تخيلية؟

ربما كان المرء بحاجة إلى تناول من نوع مختلف تماماً. ربما كان الأدب قابلاً للتعريف ليس وفقاً لكونه خيالياً أو « تخيلياً »، بل لأنه يستخدم اللغة بطرق خاصة. ووفقاً لهذه النظرية يكون الأدب نوعاً من الكتابة يمثل، كما يقول الناقد الروسي رومان ياكوبسون Roman Jakobson، عنفاً منظماً يُمارس على الحديث العادي. الأدب يُحوّل ويكثّف اللغة العادية، ويحيد بانتظام عن حديث كل يوم. لأنك لو اقتربت مني في محطة أتوبيس وغمقت

* Saga : حكاية نثرية بطولية في الأدب الأيسلندي القديم ، مجموعة أساطير تدور حول شخص بعينه م

«of quietness» «Thou Still unravished bride» * فإننى أدرك على الفور أننى فى حضرة الأدبى . وأنا أعرف هذا لأن نسيج ، وإيقاع ، ورنين كلماتك يتجاوز معناها المجرى - أو كما يعبر عن ذلك النحويون بطريقة أكثر تقنية ، أن هناك عدم تناسب بين الدالات والمدلولات . إن لغتك تلفت الانتباه إلى نفسها ، تتباهى بوجودها المادى ، مثلما لا تفعل عبارات من قبيل « الاتعلم أن السائقين مضربون ؟ » .

هذا هو بالفعل تعريف « الأدبى » الذى قدمه الشكليون الروس ، الذين كان بين صفوفهم فيكتور شكوفسكى ، ورومان ياكوبسون ، وأوسيب بريك Osip Brik ، ويورى تينيانوف Yury Tynyanov ، ويورى أيشنبوم Boris Eichenbaum ، ويورى توماشيفسكى Boris Tomashevsky . وقد ظهر الشكليون فى روسيا خلال السنوات السابقة على الثورة البلشفية عام ١٩١٧ ، وازدهروا طوال العشرينات ، حتى أسكتهم الستالينية بكفاءة . ولأنهم كانوا مجموعة مقاتلة وجدالية من النقاد ، فقد رفضوا المذاهب الرمزية شبه - الصوفية التى أثرت على النقد الأدبى السابق عليهم ، وبروح عملية ، علمية ، حوّلوا الانتباه إلى الواقع المادى للنص الأدبى ذاته . فعلى النقد أن يفصل الفن عن التصوف ويشغل نفسه بالكيفية التى تعمل بها النصوص الأدبية بالفعل : ليس الأدب ديناً - زائفاً أو سيكولوجياً - زائفاً أو سوسولوجياً زائفاً ، بل تنظيماً خاصاً للغة . وله قوانينه ، وبنياته ، وأدواته النوعية التى يجب أن تُدرس فى ذاتها بدل أن تختزل إلى شيء آخر . فالعمل الأدبى ليس مركباً لنقل الأفكار ، ولا انعكاساً للواقع الاجتماعى ، ولا تجسيدا لحقيقة مفارقة (Transcendental) : إنه حقيقة مادية ، ويمكن تحليل أدائه مثلما يمكن للمرء أن يفحص ماكينة . إنه مكون من كلمات ، وليس من موضوعات أو مشاعر ، ومن الخطأ اعتبار أنه تعبير عن عقل مؤلف ما . فعمل بوشكين يوجين أو ينجين Eugene Onegin * ، كما لاحظ أوسيب بريك بتباه ذات مرة ، كان سيكتب حتى لو لم يعيش بوشكين Pushkin .

* أنت يا عروس السكينة التى لم تنتهك - م

* يوجين أونيجين : ملحة شعرية كتبها بوشكين (١٧٩٩ - ١٨٢٧) .

كانت الشكلية في جوهرها هي تطبيق اللغويات Linguistics على دراسة الأدب ؛ ونظراً لأن اللغويات المعنية كانت من نوع شكلي ، تهتم ببنيات اللغة أكثر من اهتمامها بما قد يقوله المرء فعلاً ، فقد تفاضى الشكليون عن تحليل « المضمون » الأدبي (حيث يكون المرء على الدوام عرضة لغواية الدخول إلى علم النفس أو علم الاجتماع) إلى دراسة الشكل الأدبي . وبدلاً من أن ينظروا إلى الشكل على أنه التعبير عن المضمون ، جعلوا العلاقة تقف على رأسها ؛ فالمضمون هو مجرد « الحافز » للشكل ، مجرد مناسبة أو فرصة لنوع خاص من التدريب الشكلي . فرواية دون كيشوته Don Quijote* ليست رواية « عن » الشخصية التي تحمل هذا الاسم ؛ بل إن الشخصية هي مجرد أداة للجمع بين أنواع مختلفة من التقنية الروائية . كذلك لن تكون مزرعة الحيوانات Animal Farm** بالنسبة للشكليين ، مجازاً عن الستالينية ، بل إن الستالينية ، على العكس ، ستقدم ببساطة فرصة مفيدة لبناء مجاز . هذا الإصرار الشاذ هو الذي أكسب الشكليين سمعتهم التحقيرية من جانب خصومهم ؛ ورغم أنهم لم ينفوا أن للفن علاقة بالواقع الاجتماعي - فبعضهم في الحقيقة كانوا وثيقي الصلة بالبلاشفة - فقد زعموا بصورة استفزازية أن تلك العلاقة ليست هي عمل الناقد .

بدأ الشكليون بالنظر إلى العمل الأدبي على أنه تجميع اعتباطي « للأدوات » بدرجة أو بأخرى ، وفي وقت لاحق فقط توصلوا إلى النظر إلى هذه الأدوات على أنها عناصر مترابطة فيما بينها أو « وظائف » ضمن نسق نصي كلي . وتضمنت « الأدوات » الجزس ، والمخيلة ، والإيقاع ، وبناء الجملة ، والوزن ، والقافية ، والتقنيات الروائية ، وفي الحقيقة كل رصيد العناصر الشكلية الأدبية ؛ وكان العامل المشترك بين كل هذه العناصر هو تأثير « الإغراب » أو « نزع اللفة » . فالشئ النوعي بالنسبة للغة الأدبية ، ما يميزها عن أشكال الخطاب الأخرى ، هو أنها « تشبه » اللغة العادية بطرق متنوعة . فتحت ضبط الأدوات الأدبية ، تتكثف اللغة العادية ، وتتركز ،

* دون كيشوته : الرواية الشهيرة لميجيل دي ثولانتس سايبرا (١٥٤٧ - ١٦١٦) .

** مزرعة الحيوانات : رواية أورويل (١٩٠٣ - ١٩٥٠) كتبها عام ١٩٤٥ بعد اشتراكه في الحرب الأهلية الأسبانية (١٩٣٦ - ١٩٣٩)

وتلوى ، وتنضغط ، وتتعدد ، وتنقلب على رأسها . إنها لغة « جعلت غريبة » ؛
 وبسبب هذا الإغراب ، يصبح العالم اليومي بدوره غير مألوف فجأة . في
 روتينيات الحديث اليومي ، تصبح إدراكاتنا للواقع واستجاباتنا له راكدة ،
 متبلدة ، أو كما يقول الشكليون ، « مؤتمة Automatized . والآب ،
 بإجبارنا على اكتساب وعى درامى باللغة ، ينعش هذه الاستجابات المألوفة
 ويجعل الأشياء أكثر « قابلية للإدراك » . فمن خلال اضطرابنا للاشتباك مع
 اللغة بطريقة أشد عسراً ووعياً بذاتها من المعتاد ، يتجدد بحيوية ذلك العالم
 الذى تخسّمه تلك اللغة . وربما يقدم شعر جيرارد مانلى هوبكنز Gerard
 Manley Hopkins مثلاً حياً بوجه خامل على ذلك . إن الخطاب الأدبى يُغريب
 أو يستلب الكلام العادى ، لكنه يعمل ذلك يصل بنا ، على نحو متناقض ، إلى
 امتلاك للخبرة أكثر اكتمالاً وحميمية . إننا نستنشق الهواء أغلب الوقت دون
 أن نكون واعين به : ومثله مثل اللغة ، فإنه هو ذاته الوسط الذى نتحرك فيه .
 لكن إذا أصبح الهواء فجأة كثيفاً أو ملوثاً فإننا نضطر للالتفات إلى تنفسنا
 بانتباه جديد ، وتأثير ذلك قد يكون خبرة مركزة بحياتنا الجسمانية . ونحن
 نقرأ ملاحظة خربشها صديق دون أن نولى كبير اهتمام ببنيته القصصية ؛
 لكن إذا إنقطع قصة ثم بدأت من جديد ، وأخذت تنتقل على الدوام من
 مستوى قصصى إلى آخر وترجىء ذروتها لتبقى على إثارتنا ، فإننا نصبح واعين
 من جديد بالكيفية التى تتركب بها ذات الوقت الذى يتكثف فيه ارتباطنا
 بها . إن القصة ، كما يجادل الشكليون ، تستخدم أدوات « إعاقة »
 أو « إرجاء » للاستحواذ على اهتمامنا ؛ وبالله اللغة الأدبية ، فإن هذه الأدوات
 « توضع عارية » . وهذا ما دفع فيكتور شكوفسكى لإبداء ملاحظة منكودة
 على رواية تريسقام شاندى Tristrsam Shandy للورانس ستيرن
 Laurence Sterne ، وهى رواية تعوق خطها القصصى لدرجة أنها لا تكاد
 تنتقل من مكانها ، إذ قال إنها « أكثر الروايات نمطية فى الأدب العالمى » .

يعتبر الشكليون اللغة الأدبية ، إذن ، منظومة من الحيودات عن
 قاعدة ، نوعاً من العنف اللغوى : فالأدب نوع « خاص » من اللغة ، فى مقابل
 اللغة « العادية » التى نستخدمها عادةً . لكن رصد حيود ما يتضمن قدرة
 المرء على تحديد القاعدة التى ينحرف عنها . ورغم أن « اللغة العادية » مفهوم

أثير لدى بعض فلاسفة أوكسفورد ، فإن اللغة العادية لفلاسفة أوكسفورد لا تشترك في الكثير مع اللغة العادية لعمال مرفأ جلاسجو . واللغة التي تستخدمها كلتا الجماعتين لكتابة الخطابات الغرامية تختلف عادة عن الطريقة التي تتحدثان بها إلى الكاهن المحلي . إن فكرة وجود لغة « معيارية » وحيدة ، عملة مشتركة يشارك فيها كل أعضاء المجتمع على قدم المساواة ، هي مجرد وهم . فكل لغة فعلية تتربك من مجموعة باللغة التعقيد من الخطابات ، تتمايز حسب الطبقة ، والاقليم ، والجنس ، والمكانة ، إلى آخره ، ولا يمكن بأية حال توحيدها بدقة في جماعة لغوية متجانسة . فقاعدة شخص ما قد تكون حيود شخص آخر : فكلمة « Ginzel » للتعبير عن « alleyway »* قد تكون شعرية في برايتون. لكنها اللغة العادية في بارنزلي . وحتى أشد النصوص ثثية في القرن الخامس عشر قد يبدو « شعريا » بالنسبة لنا اليوم بسبب قدمه . ولو قدر لنا أن نعثر على شذرة منعزلة من الكتابة من حضارة إندشرت منذ زمن بعيد ، فلن نستطيع أن نقول ما إذا كانت « شعرا » أم لا بمجرد فحصها ، لأننا قد لا نستطيع التوصل إلى الخطابات « العادية » لذلك المجتمع ؛ وحتى لو كشف المزيد من البحث أنها « حيودية » ، فلن يثبت ذلك أنها شعر بعد فليس كل حيود لغوي شعراً . واللغة العامية مثال على ذلك . وإن يكون باستطاعتنا القول بمجرد النظر إليها أنها ليست قطعة من الأدب « الواقعي » دون مزيد من المعلومات عن الطريقة التي كانت تعمل بها فعلاً كقطعة من الكتابة في إطار المجتمع المعنى .

وليس الأمر أن الشككيين الروس لم يدركوا ذلك كله . فقد اقرؤا بأن المعايير والحيودات تتبدل من سياق اجتماعي أو تاريخي إلى آخر - أن « الشعر » بهذا المعنى يعتمد على المكان الذي يتصادف أن تكون فيه ساعتها . وحقيقة أن قطعة من اللغة تسبب « الإغراب » لا تضمن أنها كذلك دائماً وفي كل مكان : فهي تسبب الإغراب فقط على أساس خلفية لغوية معيارية معينة . وإذا تغيرت هذه الخلفية فسوف تكف الكتابة عندئذ عن أن تكون قابلة للإدراك بوصفها أدبية . فلواستخدم الجميع عبارات من قبيل « Unravished »* « bride of Quietness » في محادثات الحانة العادية ، فسوف يكف هذا النوع

* زقاق - ممر ضيق . م

• • • هزوس السكينة التي لم تنتهك - م

من اللغة عن أن يكون شعرياً . بعبارة أخرى ، فإنه بالنسبة للشكليين ، تكون « الأدبية » وظيفة للعلاقات الاختلافية بين نوع وآخر من أنواع الخطاب ؛ وليست خاصية معطاة إبداعية . ولم يتصدوا لتعريف « الأدب » ، بل لتعريف « الأدبية » - أي الاستخدامات الخاصة للغة ، التي يمكن أن توجد في النصوص « الأدبية » ، وكذلك في أماكن عديدة خارجها . ومن يعتقد بإمكان تعريب « الأدب » بتلك الاستخدامات الخاصة للغة عليه أن يواجه حقيقة أن في مانشستر استعارات أكثر مما في مارفل . وما من أداة « أدبية » - سواء كانت كناية metonymy ، أو مجازاً مرسلأ Synecdoche ، أو إثباتاً للشئ بنفى نقيضه Litotes ، أو تصالباً للكلام Chiasmus* ، أو ما شابه - لا تستخدم بكثافة في الخطاب اليومي .

ورغم ذلك ، ظل الشكليون يفترضون أن « الإغراب » هو جوهر الأدب . وكل ما في الأمر أنهم جعلوا هذا الاستخدام للغة نسبياً ، ورأوا أنه مسألة تضاد بين نوع من الكلام ونحر . لكن ماذا يحدث لو أنني سمعت شخصاً على المنضدة المجاورة في الحانة يقول « هذا الخط خريشة مرعبة ! This is awfully Squiggly handwriting » . هل هذه لغة « أدبية » أو « غير-أدبية » ؟ إنها في الحقيقة لغة « أدبية » ، لأنها مأخوذة من رواية كتوت هامسون Knut Hamsun بعنوان الجوع Hunger . لكن كيف أعرف أنها أدبية ؟ إنها ، في النهاية ، لا تركز أي اهتمام خاص على ذاتها بوصفها أداء لفظياً . إحدى الاجابات على سؤال كيف أعرف أنها أدبية هي أنها تأتي من رواية الجوع لكتوت هامسون . إنها جزء من نص قرأته على أنه « قصصى » ، يعلن عن نفسه على أنه « رواية » ، يمكن أن توضع في مناهج الادب بالجامعة وهلم جراً . السياق يخبرني بأنها أدبية ؛ لكن اللغة نفسها ليس لها خصائص أو سمات متصلة يمكن أن تميزها عن أنواع الخطاب الأخرى . وقد يقولها البعض في حانة دون أن ينال الاعجاب لبراعته الأدبية . والتفكير في الأدب كما يفعل الشكليون يعنى في الحقيقة التفكير في الأدب كله على أنه شعر . ومما له دلالة أن الشكليين حين بدأوا في بحث الكتابة النثرية ، كانوا عادة ما يطبقون عليها ببساطة أنواع التقنية التي كانوا قد استخدموها بالنسبة للشعر . لكن

* كقولك : لا تمش لتاكل ، بل كل لتعيش . التقابل عن طريق التوازي المعكوس .

من المؤلف الفطر إلى الأدب على أنه يضم أشياء كثيرة بالإضافة إلى الشعر - على أنه يتضمن ، على سبيل المثال ، الكتابة الواقعية أو الطبيعية التي لا تعي ذاتها لغوياً ولا تستعرض نفسها بأية طريقة لافتة . وأحياناً ، يُسمّى الناس الكتابة « رفيعة » لأنها ، على وجه الدقة ، لا تلتفت إلى نفسها انتباهاً غير ضروري : إنهم يعجبون ببساطتها المقتضبة أو تعقلها الهادئ النبرة . ثم ، لماذا عن النكات ، وأغانى وشعارات كرة القدم ، ومانشيتات الصحف ، والاعلانات ، التي عادة ما تكون متباهية لغظياً لكنها لا تُصنّف عموماً على أنها أدب ؟

المشكلة الأخرى في حالة « الإغراب » هي أنه ما من نوع من الكتابة لا يمكن قراءته على أنه إغرابي ، إذا توفرت البراعة . ولنأخذ عبارة ثورية ، غير ملتبسة على الإطلاق من قبيل تلك التي نراها أحياناً في شبكة مترو لندن والتي تقول : « يجب حمل الكلاب على السُلّم الميكانيكي » Dogs must be carried on the escalator ، فربما لم تكن هذه العبارة غير ملتبسة تماماً كما تبدو لأول وهلة : هل تعني أنك يجب أن تحمل كلباً على السُلّم المتحرك ؟ هل من المحتمل أن تمنع من استخدام السلم المتحرك ما لم تستطع العثور على كلب ضال تحتضنه بين ذراعيك وأنت تصعد ؟ وكثير من الملاحظات التي تبدو صريحة تتضمن مثل هذه الالتباسات : « النفايات توضع في هذه السلة » Refuse to be put in this basket ، مثلاً ، أو علامة الطريق البريطانية « * Way Out » كما يقرأها شخص من كاليفورنيا . لكن ، حتى لو طرحنا جانباً تلك الالتباسات المهرقة ، فإن من الواضح بالتأكيد أن ملاحظة المترو يمكن قراءتها باعتبارها أدباً . إذ يمكن للمرء أن يسلم نفسه لسيطرة التقطع staccato المبالغ ، المهدد للكلمات الأحادية المقطع الثقيلة الأولى ؛ ويجد ذهنه يجنح ، حين يكون قد بلغ التضمينية الثرية لكلمة « Carried » ، إلى الأصدااء الموحية لمساعدة الكلاب العرجاء على أن تحيا حياتها ؛ وقد يستشف في ذات إيقاعية وتتنى كلمة escalator محاكاة لانزلاقي الشيء نفسه وحركته الصاعدة - الهابطة . وربما كان هذا بحثاً بلا جدوى ، لكنه لا يفوق في

* Way Out تعني نهاية الطريق لكنها بالنسبة للأمريكي تعني نوعاً من عزف موسيقى الجاز - م

لا جدواه الزعم بأننا نسمع صوت ارتطم وطمع السيوف في وصف شعري لمبارزة ، وله على الأقل ميزة الايحاء بأن « الأدب » قد يكون على الأقل مسألة ما يصنعه الناس بالكتابة بقدر ما هو مسألة ما تصنعه الكتابة بهم .

لكن حتى لو قرأ شخص هذه الملاحظة على هذا النحو ، فسوف تظل المسألة مسألة قراءتها على أنها شعر ، وهو مجرد جزء واحد مما يتضمنه الأدب عادة . فلنبحث ، من ثم ، طريقة أخرى « لإساءة قراءة » هذه اللافتة يمكن أن تتقدم بنا قليلاً عن هذه النقطة . تخيل سكيراً في الهزيع الأخير من الليل وقد انتشى على إفريز السلم المتحرك وأخذ يقدح انتباهه ليقرأ الملاحظة لعدة دقائق ثم غمغم لنفسه قائلاً : « ما أصدقها ! » . ما نوع الخطأ الذي يحدث هنا ؟ إن ما يفعله السكير ، في الحقيقة ، هو أنه يأخذ الملاحظة على أنها عبارة ذات دلالة عامة ، أو حتى كونية . لأنه من خلال تطبيق مواضع معينة للقراءة على كلماتها ، يحررها من سياقها المباشر ويضعها لتجاوز غرضها النفعي إلى شيء ذي أهمية أوسع وربما أعمق . ويبدو مؤكداً أن هذه هي إحدى العمليات المتضمنة فيما يسميه الناس أدباً . فحين يخبرنا الشاعر أن حبيبته مثل وردة حمراء ، نعرف من ذات حقيقة أنه يصوغ هذه العبارة موزونة أننا لا يفترض أن نسال عما إذا كان له بالفعل حبيبة يدت له لسبب غريب أنها تشبه وردة . إنه يخبرنا شيئاً عن النساء والحب عموماً . ومن ثم ، يمكننا القول أن الأدب خطاب « غير نفعي » : فعلى خلاف مراجع علم الأحياء والملاحظات التي نبدىها لبائع اللبن لا يخدم الأدب أى غرض عملي مباشر ، بل يجب النظر إليه على أنه يشير إلى الوضع العام للأمور . وأحياناً ، لكن ليس دائماً ، قد يستخدم لغة خاصة كأنما لجعل هذه الحقيقة واضحة - كأنما ليشير إلى أن ما يواجهنا هو طريقة للحديث عن امرأة ، وليس أية امرأة حقيقية بمعنىنا . هذا التركيز على طريقة الحديث ، وليس على واقع ما يجرى الحديث عنه ، يُعدّ أحياناً إشارة إلى أننا نعنى بالأدب نوعاً من اللغة التي تشير إلى نفسها Self-referential ، لغة تتحدث عن نفسها .

ورغم ذلك ، فهناك مشكلات أيضاً في هذه الطريقة لتعريف الأدب . وإحدى هذه المشكلات أن جورج أورويل George Orwell قد يدعش أن يسمع أن مقالاته يجب أن تقرأ كما لو كانت الموضوعات التي يناقشها أقل

اهمية من الطريقة التي يناقشها بها . ففي الكثير مما يُصنّف على أنه أدب تكون قيمة الصدق والارتباط العمل لما يقال هامة بالنسبة للأثر الكلي . لكن حتى إذا كانت معاملة الخطاب بطريقة « غير نفعية » جزءاً مما نعتيه « بالأدب » ، فإنه ينتج من هذا التعريف أن الأدب لا يمكن تعريفه « موضوعياً » في الحقيقة . لأن ذلك يترك تعريف الأدب للكيفية التي يقرر بها شخص ما أن يقرأه ، وليس لطبيعة ما هو مكتوب . وهناك أنواع معينة من الكتابة - هي القصائد ، والمسرحيات ، والروايات - من الواضح تماماً أن المقصود منها أن تكون « غير نفعية » بهذا المعنى ، لكن ذلك لا يضمن أنها ستقرأ فعلاً على هذا النحو . فقد أقرأ حكاية جيبون عن الامبراطورية الرومانية ليس لأنني مضلل بما يكفي لكي أعتقد أنها ستقدم لي معلومات موثوقة عن روما القديمة ، بل لأنني أستمتع بأسلوب جيبون النثري ، أو لأنني أبتهج بصورة الفساد الانساني مهما كان مصدرها التاريخي . لكنني قد أقرأ قصيدة روبرت بيرنز Robert Burns لأنه ليس من الواضح لي ، بوصفي خبير بستنة ياباني ، ما إذا كانت الورود الحمراء تزدهر في بريطانيا القرن الثامن عشر أم لا . وسوف يقال أن هذه ليست قراءة للقصيدة « باعتبارها أدباً » ، لكن هل أكون قد قرأت مقالات أرويل باعتبارها أدباً إلا إذا عُمّت ما يقوله عن الحرب الأهلية الإسبانية إلى مرتبة مقولة كونية معينة حول الحياة الانسانية ؟ صحيح أن الكثير من الأعمال التي تدرس على أنها أدب في المعاهد الأكاديمية قد « انشئت » لكي تقرأ على أنها أدب ، لكنه صحيح أيضاً أن الكثير منها ليس كذلك . فقد تبدأ قطعة من الكتابة حياتها على أنها تاريخ أو فلسفة ثم توضع في مصاف الأدب ؛ أو قد تبدأ حياتها على أنها أدب ثم تكتسب قيمتها بسبب دلالتها الأركيولوجية (الأثرية - م) . بعض النصوص تولد أدبية ، وبعضها تحقق الأدبية ، وبعضها تُضفى عليها الأدبية ، والتنشئة في هذا الصدد قد تكون راجعة إلى أشياء كثيرة غير الميلاد . فما يهم قد لا يكون من أين أتيت بل كيف يعاملك الناس . وإذا قرروا أنك أدب فسوف يبدو أنك أدب ، بصرف النظر عما تظن نفسك .

بهذا المعنى ، يمكن للمرء أن يفكر في الأدب ليس بوصفه خاصية أو مجموعة خصائص متصلة توضحها أنواع معينة من الكتابة على طول

الطريق من ملحمة بيوولف Beowulf إلى فرجينيا وولف ، بل كعبدٍ من الطرق
 التي يرتبط بها الناس بالكتابة . وإن يكون سهلاً أن نعتل ، من كل ما أطلق
 عليه اسم الأدب بصورة متنوعة ، منظومة ثابتة ما من السمات المتأصلة . وفي
 الحقيقة ، سيكون هذا مستحيلاً مثل محاولة تحديد السمة المميزة الوحيدة
 التي تشترك فيها كل الألعاب . ليس هناك « جوهر » للأدب مهما كان . فكل
 شذرة من الكتابة يمكن قراءتها بطريقة « غير نفعية » ، إذا كان هذا ما تعنيه
 قراءة نص ما على أنه أدب ، كما أن أي كتابة يمكن قراءتها « شعرياً » . فإذا
 انكببت على جدول مواعيد السكك الحديدية ليس بغرض اكتشاف توصيلة
 قطار ، بل لكي أستثير في نفسي تأملات عامة حول سرعة وتعدد الحياة
 الحديثة ، فيمكن أن يقال أنني أقرأه على أنه أدب . وقد جادل جون م . إليس
 John M. Ellis بأن مصطلح « الأدب » يعمل على نحو ما تعمل كلمة
 « العُشب » : فليست الأعشاب أنواعاً معينة من النباتات ، بل إنها أي نوع من
 النبات لا يريده البستاني لسبب أو لآخر . وربما يعني « الأدب » شيئاً عكس
 ذلك : أي أنه أي نوع من الكتابة يقدرها المرء تقديراً عالياً لسبب أو لآخر .
 وكما يقول الفلاسفة ، فإن « الأدب » و « العشب » هما مصطلحان وظيفيان
 وليسا انطولوجيين : لأنهما يخبراننا عما نفعله ، وليس عن الوجود الثابت
 للأشياء . إنهما يخبراننا عن دور نص ما أو حَسَبِهِ ما في سياق اجتماعي ، عن
 علاقاته مع ، واختلافاته عن ، الوسط المحيط ، وعن الطرق التي يسلك بها ،
 وعن الأغراض التي قد يستخدم فيها والممارسات الانسانية التي تتجمع
 حوله . و « الأدب » بهذا المعنى هو نوع شكلي محض ، وفارغ من التعريف .
 وحتى لو زعمنا أنه تتناول غير نفعية للغة ، فإننا لا نكون قد بلغنا بعد
 « جوهر » للأدب لأن ذلك ينطبق أيضاً على ممارسات لغوية أخرى مثل
 النكات . وعلى أية حال ، فليس واضحاً على الإطلاق أن باستطاعتنا التمييز
 بدقة بين الطرق « العملية » و « غير العملية » لارتباطنا باللغة . إن قراءة
 رواية من أجل المتعة يختلف بديهيّاً عن قراءة علامة مرور من أجل المعلومات ،
 لكن ماذا عن قراءة مرجع في علم الأحياء من أجل شحذ ذهنك ؟ هل هذا تتناول
 « نفعية » للغة أم لا ؟ وفي كثير من المجتمعات ، أدى « الأدب » وظائف باللغة
 العملية مثل الوظائف الدينية ، فالتمييز القاطع بين « العمل » و « غير
 العمل » قد لا يكون ممكناً إلا في مجتمع مثل مجتمعنا ، حيث كُتِبَ الأدب عن

اداء أى وظيفة عملية على الإطلاق . وربما كنا نقدم كتعريف عام معنى « للادبى » هو فى الحقيقة معنى نوعى تاريخياً .

إننا ، إذن ، لم نكتشفه بعد السر فى أن لامب ، وماكولى ، وويل يندرجون فى الادب بينما بنّام ، وماركس ، وداروين ليسوا أدباءً ، بصورة عامة . ربما كانت الاجابة البسيطة أن الثلاثة الأول نماذج « للكتابة الرفيعة » ، بينما الثلاثة الآخرين ليسوا كذلك . وعيب هذه الاجابة أنها غير صحيحة بدرجة كبيرة ، فى تقديرى على الأقل ، لكن ميزتها أنها توحي بأن الناس على العموم يطلقون لفظ « الادب » على الكتابة التى يعتقدون أنها جيدة . والاعتراض البديهي على هذا هو أنها لو كانت صحيحة تماماً لما كان ثمة شيء من قبيل « الادب الميء » . قد اعتقد أن لامب وماكولى يقدران باكثر مما يستحقان ، لكن ذلك لا يعنى بالضرورة اننى سأكفّ عن اعتبارهما أدباءً . وقد تعتبر أنت أن راييموند تشاندلر Raymond Chandler « جيد فى نوعه » ، لكنه ليس أدبياً على وجه الدقة . ومن جهة أخرى ، لو كان ماكولى كاتباً سيئاً حقاً - لو لم يكن متمكناً من النحو على الإطلاق ولا يبدو مهتماً سوى بالفقران البيضاء - لما سمى الناس عمله أدبياً على الإطلاق . ولا حتى أدباً سيئاً . من المؤكد أن أحكام القصة تبدو وثيقة الارتباط بما يُعد أدباً وما لا يُعد كذلك - ليس بالضرورة بمعنى أن الكتابة يجب أن تكون « رفيعة » حتى تكون أدبية ، بل بمعنى أنها يجب أن تكون من الفروع الذى يُعد رفيعة : فقد تكون مثلاً أدنى منزلة لمنط يُعد رفيعة . فلن يتجشم أحد عناء القول بأن تذكرة الأوتوبيس هى مثال من الادب الأدنى منزلة ، لكن من المؤكد أن شخصاً ما قد يقول أن شعر أرنست دوسون Ernest Dowson من هذا النوع . ومصطلح « الكتابة الرفيعة » ، أو الآداب الرفيعة belles lettres ، ملتبس بهذا المعنى : فهو يشير إلى نوع من الكتابة يلقى التقدير الرفيع عموماً ، بينما لا يُلزمك بالضرورة بالاعتقاد بأن عينة محددة منه « جيدة » .

مع هذا التحفظ ، يكون اقتراح أن الادب هو نوع من الكتابة يحظى بتقدير عالٍ اقتراحاً ملهماً . لكن له نتيجة مدمرة بدرجة كبيرة . إذ يعنى أن بإمكاننا أن نسلط مرة وإلى الأبد وهم أن مقولة « الادب » هى مقولة « موضوعية » . بمعنى أنها معطاة أبدياً وغير قابلة للتغير . فإى شيء يمكن أن

يكون أدباً ، وأى شيء ينتظر إليه باعتباره أدباً بصورة لا تقبل التحول أو التساؤل - شيكسبير ، مثلاً - يمكن أن يكف عن كونه أدباً . وأى اعتقاد بأن دراسة الأدب هي دراسة كيان مستقر ، قابل للتحديد جيداً ، مثلما نقول أن الإنتومولوجيا entomology (علم الحشرات - م) هي دراسة الحشرات ، يمكن التخلي عنه باعتباره وهماً خرافياً . فبعض أنواع القص الخيالي تُعد أدباً بينما لا يعد بعضها الآخر كذلك ؛ وبعض الأدب خيالي fictional وبعضه ليس كذلك ؛ وبعض الأدب يهتم بذاته ليقوياً ، بينما بعض البلاغة الراقية السبك ليست أدباً . إن الأدب ، بمعنى كونه منظومة من الأعمال ذات القيمة المؤكدة التي لا تقبل التغير ، والتي تتميز بخصائص متصلة مشتركة معينة ، هذا الأدب لا جود له . ومن ثم ، فإننى حين أستخدم كلمتى « الأدبى » و « الأدب » من الآن فصاعداً فى هذا الكتاب ، أضعها تحت علامة شطب غير منظورة ، لأشير إلى أن هذين المصطلحين ليسا صالحين تماماً لكننا لا نملك أفضل منهما فى الوقت الراهن .

وإذ ينتج من تعريف الأدب بأنه كتابة تحظى بتقدير عالٍ أنه ليس كياناً مستقراً فالسبب فى ذلك أن أحكام القيمة شائعة التغير . « الأزمنة تتغير ، والقيم لا تتغير » ، هكذا يقرر إعلان عن صحيفة يومية ، وكأننا ما زلنا نؤمن بقتل الأطفال المرضى أو بعرض المرضى العقليين على الجمهور . إن الناس ، مثلما قد يعاملون عملاً على أنه فلسفة فى أحد القرون وعلى أنه أدب فى القرن الذى يليه ، أو العكس ، قد يغيرون رأيهم فيما يعتبرونه كتابة ذات قيمة . وقد يغيرون حتى رأيهم فى الأسس التى يستخدمونها للحكم على ماله قيمة وما ليس له . وهذا ، كما أشرت ، لا يعنى بالضرورة أنهم سيرفضون إطلاق اسم الأدب على عمل يعتبرونه أقل مرتبة : فسيظلون يسمونه أدباً ، ويعنون بصورة تقريبية أنه ينتمى إلى نمط الكتابة الذى يقدرونه عموماً . لكنه يعنى أن ما يسمى « المعيار الأدبى » ، أى « التقاليد العظيمة » غير القابلة للتساؤل « للادب القومى » ، يجب الإقرار بأنه بناء عقلى Construct ، يصوغه أناس معينون لأسباب معينة فى زمن معين . وليس ثمة شيء من قبيل العمل أو التقاليد الأدبية القيمة فى ذاتها ، بصرف النظر عن أى شيء قاله أو يقوله أحد عنها . إن « القيمة » هي مصطلح متعدى : أى أنها تعنى ما ينال التقدير من قبل أناس

معينين في ظروف نوعية ، وفقاً لمعايير محددة وعلى ضوء أغراض معطاة . وهكذا يكون من الممكن تماماً ، في حالة حدوث تحول عميق في تاريخنا بدرجة كافية ، أن ننتج في المستقبل مجتمعاً يعجز عن استخلاص أى شيء على الإطلاق من شيكسبير . فاعماله قد تبدو ، ببساطة ، غريبة بدرجة يائسة ، مليئة بأساليب التفكير والشعور التي يجدها مثل هذا المجتمع محدودة أو لا علاقة لها به . وفي مثل هذا الموقف ، لن يكون شيكسبير أكثر قيمة من الكثير من الكتابات على الجدران في أيامنا . ورغم أن العديدين سيعتبرون مثل هذا الوضع الاجتماعي فقيراً بدرجة مأساوية ، فإنه يبدو لي دوجماتياً ألا نفكر في احتمال أن ينشأ ذلك من ثراء إنساني عام . لقد حير كارل ماركس السؤال عن السبب في أن الفن الاغريقي القديم قد احتفظ « بسحر أبدي » ، رغم أن الشروط الاجتماعية التي أنتجته قد انقضت منذ زمن بعيد : لكن كيف نعلم أنه سيظل ساحراً بصورة « أبدية » ، حيث أن التاريخ لم ينته بعد ؟ فلنتخيل أننا بفضل بحث أثرى بارع قد اكتشفنا أكثر مما نعرف بكثير عما كانت تعنيه التراجيديات الإغريقية القديمة فعلاً بالنسبة لجمهورها الأصلي ، وسلمنا بأن هذه الهومر بعيدة تماماً عن همومنا ، وبداننا نقرأ المسرحيات من جديد على ضوء هذه المعرفة العميقة . قد تكون إحدى النتائج أننا نكتف عن الاستمتاع بها . وقد نكتشف أننا استمتعنا بها من قبل لأننا كنا نقرأها ، دون أن ندري ، على ضوء مشاغلنا نحن ؛ وفور أن يصبح ذلك أقل احتمالاً ، قد تكف الدراما عن مخاطبتنا بطريقة ذات مغزى على الإطلاق* .

وحقيقة أننا دائماً ما نفسر الأعمال الأدبية بدرجة معينة على ضوء همومنا الخاصة قد تكون سبباً في أن أعمالاً أدبية معينة تبدو أنها تحتفظ بقيمتها عبر القرون - وفي الواقع ، فإننا بأحد معاني « همومنا الخاصة » عاجزون عن عمل أى شيء آخر . بالطبع ، ربما كنا لا نزال نشارك العمل نفسه

* منا ، على ما نعتقد ، مبالغة في التبسيط بفرض إبراز فكرة نسبية الأعمال الفنية . لأننا دائماً نقرأ الأعمال على ضوء مشاغلنا ونعيد تفسيرها كما سيقول فيما يلي . وقد حاول ماركس تحليل استمتاعنا بالدراما الإغريقية بالاجوء إلى فكرة الطفولة التاريخية للبشرية واستحالة عودتها والحنين إليها بينما يكبح الإنسان لإعادة إنتاج واقعها في مرحلة أعلى راجع مناقشة ماركس في « الأسس » Grundrisse لعام ١٨٥٧ وكذلك إيجلتون في « الماركسية والنقد الأدبي » ١٩٧٦ - م

في كثير من المشاغل ؛ لكن ربما كان الناس ، أيضاً ، لا يقدرّون بالفعل « نفس » العمل على الإطلاق ، رغم اعتقادهم أنهم يفعلون . فليس « هوميروسنا » متماثلاً مع هوميروس العصور الوسطى ، ولا « شيكسبيرنا » مع شيكسبير معاصريه ؛ وبالأحرى ، فإن الفترات التاريخية المختلفة قد بنت عقلياً هوميروسا وشكسبيراً « مختلفين » لأغراضها الخاصة ، ووجدت في توصفهما عناصر للقيمة والتقليل من القيمة ، رغم أنها ليست نفس العناصر بالضرورة . وبعبارة أخرى ؛ فإن كل الأعمال الأدبية « تعاد كتابتها » ولو بصورة غير واعية ، من قبل المجتمعات التي تقرأها ، وفي الحقيقة ، ليست هناك قراءة لعمل ليست كذلك « إعادة كتابة » له . وما من عمل ، أو تقييم راهن له ، يمكن ببساطة طرحه على مجموعات جديدة من الناس دون أن يتغير ، وربما بصورة لا يمكن التعرف عليه فيها ، خلال تلك العملية ؛ وهذا أحد الأسباب في أن ما يُعدّ أدباً هو أمر غير مستقر بدرجة ملحوظة .

ولست أعني أنه غير مستقر لأن أحكام القيمة « ذاتية » . فطبقاً لهذه النظرة ، ينقسم العالم بين حقائق صلبة « هناك في الخارج » مثل محطة مترو جرانند سنترال ، وأحكام قيمة تعسفية « هنا في الداخل » مثل أن يجب المرء المؤز أو يشعر أن نبرة بيتس Yeats تتراوح بين الفطرسة الدفاعية والتسليم المرن الكئيب . الحقائق تخص الجميع ولا تقبل التشكيك ، والقيم خاصة ومجانية . وهناك اختلاف بديهي بين إقرار حقيقة ، من قبيل « بُنيت هذه الكاتدرائية عام ١٦١٢ » ، وبين تسجيل حكم قيمة ، من قبيل « هذه الكاتدرائية عينة رائعة للعمارة الباروكية » . لكن لنفترض أنني أبديت النوع الأول من العبارات بينما اصطحب زائرة أجنبية لمشاهدة أنجلترا ، ووجدت أنها تربكها بدرجة كبيرة . قد تسأل هي ، لماذا تظل تخبرني بتواريخ إنشاء كل هذه المباني ؟ لماذا هذا الهاجس بالأصول ؟ وقد تردف قائلة ، في المجتمع الذي أعيش فيه ، لا نحتفظ بأي سجل لهذه الأحداث ؛ فنحن نصنف مبانينا ، بدلا من ذلك ، وفقاً لما إذا كانت تواجه الشمال - الغربي أو الجنوب - الشرقي . إن ما يفعله ذلك أنه يبين جزءاً من النسق اللا واعي لأحكام القيمة الذي يكمن خلف عباراتي التقريرية الوصفية . إن أحكام القيمة تلك ليست بالضرورة من نفس نوع « هذه الكاتدرائية عينة رائعة للعمارة الباروكية » ، لكنها أحكام قيمة رغم ذلك ، ولا تستطيع أى عبارة تقريرية قولها أن تهرب منها . إن عبارات

تقرير الحقائق هي عبارات تقريرية في نهاية الامر ، وتفترض عدداً من الأحكام القابلة للتساؤل : إن هذه العبارات التقريرية تستحق إبداءها ، وربما كانت تستحق الإبداء أكثر من عبارات معينة أخرى ، أننى نوع الشخص المؤهل لإبدائها وربما القادر على ضمان صحتها ، أنك نوع الشخص الذى يستحق أن أبدوها له ، إن شيئاً مفيداً يتحقق بإبدائها ، وهلم جرا . إن مناقشة في الحالة قد تنقل معلومات ، لكن ما يبرز بشدة في مثل هذا الحوار أيضاً هو عنصر قوى مما يسميه اللغويون « التواصل » Phatic ، وهو اهتمام بفعل التوصل ذاتة . فحين أتجاذب معك أطراف الحديث عن الطقس فإننى ألمح لك كذلك أننى أعتبر النقاش معك ذا قيمة ، وأننى أعتبرك شخصاً جديراً بالحديث معي ، وأننى أنا نفسى لست لا اجتماعياً ، ولا أنوى الدخول في انتقاد مسهب لمظهرك الشخصى .

بهذا المعنى ، لا وجود لعبارة تقريرية نزيهة تماماً . وبالطبع فإن تقرير تاريخ بناء كاتدرائية يعتبر أكثر نزاهة في حضارتنا من إبداء رأى في عمارتها ، لكن المرء بمقدوره كذلك أن يتخيل مواقف تكون فيها العبارة الأولى « معاملة بالقيمة » أكثر من الأخيرة . فربما أصبحت كلمات « باروكية » و « رائعة » مترادفتين بدرجة أو بأخرى ، بينما لا يتمسك بالاعتقاد بأن تاريخ إقامة بناء ما أمر له مغزاه سوى مجموعة من المتخلفين العنيدين ، وتتخذ عبارتى على أنها طريقة شفرية للإشارة إلى هذا الانتماء . إن كل عباراتنا التقريرية الوصفية تتحرك ضمن إطار غير مرئى عادة لمقولات القيمة ، وفى الحقيقة ، فإنه بدون تلك المقولات لا يكون لدينا ما نقوله لبعضنا على الإطلاق . وليس الامر وكأننا نملك شيئاً اسمه المعرفة بالحقائق يمكن أن تشوبه مصالح وأحكام خاصة ، رغم أن ذلك ممكن بالتأكيد ؛ بل أننا دون مصالح خاصة لن يمكننا امتلاك أية معرفة على الإطلاق ، لأننا لن نجد معنى لمعرفة أى شيء . إن المصالح تؤسس معرفتنا ، وليست مجرد تعصبات تهددها بالخطر . والزعم بأن المعرفة يجب أن تكون « خالية من القيمة » هو نفسه حكم قيمة .

قد يكون حبي للموز مسألة خاصة ، رغم أن هذا قابل للشك في الحقيقة . فالتحليل الشامل لذوقى بالنسبة للطعام قد يكشف عن عمق ارتباطه بخبرات تكوينية معينة في الطفولة المبكرة ، بعلاقاتى مع أبوى وإخوتى

وبعناصر ثقافية أخرى عديدة اجتماعية و « غير ذاتية » تماماً مثل محطات السكك الحديدية . ويصدق هذا بدرجة أكبر على البنية الأساسية للمعتقدات والمصالح التي أولد فيها بوصفى عضواً في مجتمع معين ، مثل الاعتقاد بأننى يجب أن أحاول البقاء في صحة جيدة ، أو أن الاختلافات في الدور بين الجنسين عميقة الجذور في البيولوجيا الانسانية ، أو أن الكائنات البشرية أهم من التماسيح . قد تختلف على هذا الأمر أذاك ، لكننا لا يمكن أن نفعل ذلك إلا لأننا نشترك في طرق « عميقة » معينة للرؤية والتقييم مرتبطة بحياتنا الاجتماعية ، ولا يمكن تغييرها دون إحداث تحول في هذه الحياة . فلن يعاقبنى أحد بشدة إذا لم ترقى قصيدة معينة من قصائد دون Donne ، لكننى إذا جادلت بأن دون ليس أدبياً على الإطلاق فإننى في ظروف معينة قد أخاطر بفقدان وظيفتى . وأنا حَزْ في أن أصوت لحزب العمال ولحزب المحافظين ، لكننى إذا حاولت أن أتصرف وفقاً لاعتقادى بأن هذا الاختيار ذاته هو مجرد قناع لتمصّب أعرق - هو تمصّب أن معنى الديمقراطية قاصر على وضع علامة على بطاقة انتخاب كل عدة سنوات - فإننى قد ينتهى بى الأمر إلى السجن في ظروف غير عادية معينة .

هذه البنية المخبوءة في جانبها الأكبر للقيم التي تصوغ وتكون أسس عباراتنا التقريرية عن الحقائق هي جزء مما نعنيه بكلمة « أيديولوجيا » . وأنا أعنى بكلمة « أيديولوجيا » ، على وجه التقريب ، تلك الطرق التي يرتبط بها ما نقوله ونعتقد ببنية السلطة وعلاقات السلطة في المجتمع الذي نعيش فيه . وينتج من مثل هذا التعريف التقريبي للأيديولوجيا أن أحكامنا ومقولاتنا الأساسية لا يمكن القول بشكل مفيد أنها جميعاً أيديولوجية . فمن الأمور الراسخة بعمق فينا أن نتصور أنفسنا نتحرك إلى الامام صوب المستقبل (وهناك على الأقل مجتمع واحد آخر يرى نفسه يتحرك إلى الخلف صوبه) ، لكن رغم أن هذه الطريقة في النظر قد ترتبط على نحو دال ببنية السلطة في مجتمعنا ، فليس من الضروري أن تفعل ذلك دائماً وفي كل مكان . واست أعنى « بالأيديولوجيا » مجرد المعتقدات الراسخة بعمق ، وغير الواعية عادة ، التي يعتنقها الناس ؛ بل أعنى بوجه أخص تلك الانماط للشعور ، والتقييم ، والادراك والاعتقاد التي لها علاقة ما بالمحافظ على ، وإعادة إنتاج السلطة

الاجتماعية . وحقيقة أن تلك المعتقدات ليست بأية حال مجرد صفات خاصة يمكن توضيحها بمثال أدبي .

في دراسته الشهيرة *الفقد العملي Practical Criticism* (١٩٢٩) ، حاول ناقد كمبريدج آى. إيه. ريتشاردز I.A. Richards أن يوضح كم يمكن لأحكام القيمة الأدبية أن تكون متقلبة وذاتية فعلاً بأن أعطى طلابه مجموعة من القصائد ، وحجب عنهم عناوينها وأسماء مؤلفيها ، وطلب منهم تقييمها . وكما هو معروف ، كانت الأحكام الناتجة بالغة الاختلاف : فقد تم الحط من شأن شعراء مبجلين عبر العصور والاحتفاء بمؤلفين مجهولين . وفي رأيي ، رغم ذلك ، أن أكثر جوانب هذا المشروع إثارة للاهتمام ، وهو جانب يبدو أن ريتشاردز نفسه لم يره مطلقاً ، هو بالضبط كثافة الاجماع على تقييمات غير واعية والذي يكمن خلف هذه الاختلافات الخاصة في الرأي . فحين يقرأ المرء تقارير طلاب ريتشاردز عن الأعمال الأدبية ، تدهشه عادات الادراك والتفسير التي يشتركون فيها عفويةً - ما يتوقعون أن يكونه الأدب ، والاقتراضات التي يطرحونها على قصيدة ما والاشباكات التي يتوقعون أن يستخلصوها منها . وكل هذا ليس مدهشاً حقاً : فقد كان كل المشاركين في هذه التجربة ، على ما يُفترض ، شباباً ، ببيضاً ، من الطبقة العليا أو المتوسطة العليا ، من انجلترا العشرينات المتعلمين تعليماً خاصاً ، وكانت طريقة استجابتهم لقصيدة ما تعتمد على ما هو أكثر بكثير من العوامل « الأدبية » الخالصة . كانت استجاباتهم النقدية ممتزجة بعمق بتعصباتهم ومعتقداتهم الأوسع . وليس هذا موضع لوم : فليس ثمة استجابة نقدية لا تكون ممتزجة على هذا النحو ، ومن هنا ، فليس ثمة شيء من قبيل الحكم أو التفسير الأدبي « الخالص » . وإذا كان هناك من يُلام فإنه آى. إيه. ريتشاردز نفسه ، لأنه بوصفه استاذاً شاباً ، أبيض ، كمبريدج ، من أبناء الطبقة المتوسطة العليا كان غير قادر على إضفاء الموضوعية على سياق من المصالح كان يشارك فيه هو نفسه بدرجة كبيرة ، وهكذا كان غير قادر على أن يقر بشكل كامل بأن اختلافات التقييم المحلية ، « الذاتية » تعمل في إطار طريقة خاصة ، مُهيكلَة اجتماعياً لادراك العالم .

إذا لم يكن يفى بالفرض أن ننظر إلى الأدب على أنه مقولة موضوعية ، وصفية ، وكذلك لا يفى بالفرض أن نقول أن الأدب هو مجرد

ما يختار الناس أن يسموه أدباً بصورة متقلبة . لأنه ليس هناك على الإطلاق ما هو متقلب في هذا النوع من أحكام القيمة : فهي تجد جذورها في بنيات أعمق للاعتقاد تبدو راسخة رسوخ مبنى الإمباير ستيت . فإن ما كشفناه ، إذن ، حتى الآن ، ليس فقط أن الأدب لا يوجد بالمعنى الذي توجد به الحشرات ، وأن أحكام القيمة التي يتأسس بواسطتها كبنية عقلية متغيرة تاريخياً ، بل أن أحكام القيمة هذه ترتبط هي نفسها ارتباطاً وثيقاً بالأيديولوجيات الاجتماعية . إنها لا تشير ببساطة ، في النهاية ، إلى الذوق الفردي ، بل إلى الافتراضات التي تمارس عن طريقها مجموعات اجتماعية معينة وتحافظ على سلطتها على الآخرين . وإذا بدا ذلك تأكيداً بعيد الاحتمال ، مسألة تعصب شخصي ، فيمكننا أن نختبره بتتبع صعود « الأدب » في إنجلترا .

صعود الإنجليزية

في إنجلترا القرن الثامن عشر ، لم يكن مفهوم الأدب قاصراً ، كما نجده اليوم في بعض الأحيان ، على الكتابة « الإبداعية » أو « التخيلية » بل كان يعنى كل جسم الكتابية التي تحظى بالتقدير في المجتمع : أى الفلسفة ، والتاريخ ، والمقالات ، والخطابات ، فضلاً عن القصائد . ولم يكن ما يجعل من نص ما نصاً « أدبياً » هو كونه قصياً Fictional - فقد كان القرن الثامن عشر في ريبة عميقة حول ما إذا كان الشكل الجديد البارز للرواية أدباً على الإطلاق - بل تمثليه مع مقاييس معينة « للأدب الرفيعة » Polite letters .

بعبارة أخرى ، كانت معايير ما يُعدُّ أدباً معايير ايديولوجية صريحة : فالكتابة التي تجسد قيم و « أذواق » طبقة اجتماعية معينة هي المؤهلة لأن تصبح أدباً ، بينما موال الشارع ، والأغنية الشعبية ، وربما حتى الدراما لم تكن مؤهلة لذلك . عند هذه النقطة التاريخية ، إذن ، كان مفهوم الأدب « مشبعاً بالقيم » بصورة واضحة بذاتها بدرجة كبيرة .

• الا ان الأدب ، في القرن الثامن عشر ، كان يفعل أكثر من مجرد « تجسيد » قيم اجتماعية معينة : فقد كان أداة فعالة لغرس هذه القيم على نحو أعمق وإنشرها على نطاق أوسع . كانت إنجلترا القرن الثامن عشر قد خرجت ، مدمرة لكنها سليمة ، من حرب أهلية دامية في القرن السابق جعلت الطبقات الاجتماعية تطبق على رقاب بعضها ؛ وخلال السعى إلى إعادة تدعيم نظام اجتماعي مزعزع ، كانت المفاهيم الكلاسيكية الجديدة للعقل ، والطبيعة ،

والنظام واللياقة ، والتي يلخصها الفن ، مفاهيم محورية . ومع الحاجة إلى دمج الطبقات الوسطى المتزايدة القوة لكنها تكاد تكون غريبة روحيا في اتحاد مع الارستقراطية الحاكمة ، مع الحاجة إلى نشر آداب السلوك الاجتماعية المهذبة ، وعادات الذوق « السليم » والمعايير الثقافية المشتركة ، اكتسب الأدب أهمية جديدة . وضم منظومة كاملة من المؤسسات الايديولوجية : الدوريات ، والمقاهى ، والابحاث الاجتماعية والجمالية ، والمواظ ، والترجمات للكلاسيكيات ، ومراجع السلوك والاخلاق . لم يكن الأدب مسألة « تجربة محسوسة » ، أو « استجابة شخصية » ، أو « تفرد خيالى » : فمثل هذه المصطلحات ، التي لا يمكن أن تنفصل بالنسبة لنا عن الفكرة الكلية « للادبى » لم تكن لتهم كثيرا هنرى فيلدنج Henry Fielding .

وفي الحقيقة ، فإن تعريفاتنا نحن للادب لم تبدأ في التطور إلا مع قدوم ما نسميه الآن « المرحلة الرومانسية » . فالمعنى الحديث لكلمة « الأدب » لم يبدأ فعلا في الانطلاق الا في القرن التاسع عشر . والأدب بهذا المعنى للكلمة هو ظاهرة حديثة تاريخيا : فقد تم اختراعه جوالى منتصف القرن الثامن عشر ، ولابد أن تشوسر Chaucer او حتى بوب Pope كنا سيظنن أنه بالغ الغرابة . وكان ما حدث في البداية هو تضيق لنطاق مقولة الأدب لتقتصر على ما يسمى بالعمل « الإبداعى » أو « التخيلى » . وقد شهدت العقود الأخيرة للقرن الثامن عشر تقسيما وفصلا جديدين للخطابات ، إعادة تنظيم جذرية لما يمكننا تسميته باسم « التشكل الخطابى » للمجتمع الانجليزى .

أصبح « الشعر » يعنى ما هو أكثر بكثير من النظم : فمع حلول وقت دفاع عن الشعر لشيللى Shelleys Defence of Poetry (١٨٢١) ، أصبح يعنى مفهوما للإبداعية الانسانية مختلف جذريا عن الايديولوجيا النفعية لانجلترا الرأسمالية الصناعية المبكرة . بالطبع ، كان قد تم منذ وقت طويل الاعتراف بالتمييز بين الكتابة « الواقعية » Factual والكتابة « التخيلية » imaginative : فكلمة (Poetry) أو (Poesy) كانت تحدد الاختلاق fiction تقليديا ، وقد قدم فيليب سيدنى Philip Sidney مرافعة بليغة عنه في مقاله دفاع عن الشعر Apology For Poetry . لكن بحلول الفترة الرومانسية ، كان الأدب قد أصبح مرادفا فعلا « للتخيل » : كانت الكتابة عما ليس موجودا أكثر قيمة واثارة للروح من وضع وصف لبرنامجهم أو للدورة

الدعوية . وتتضمن كلمة « تخيل » التباسا يوحى بهذا الموقف : ففيها صدى من المصطلح الوصفى « خيالى » ، بمعنى انه « غير صادق حرفيا » ، لكنها بالطبع مصطلح تقييضى ، يعنى « تنبؤى » Visionary أو « ابتكارى » inventive .

وحيث أننا نحن أنفسنا ما بعد - رومانسيين ، بمعنى كوننا نتاجات لتلك الحقبة وليس مجرد تالين لها ، فمن الصعب علينا ادراك درجة الغرابة ، والخصوصية التاريخية لهذه الفكرة . ومن المؤكد انها بدت كذلك بالنسبة لغالبية الكتاب الانجليز الذين نرفع الآن « رؤيتهم الخيالية » بتبجيل فوق الخطاب « النثرى » المجرد لأولئك الذين لا يجدون شيئا أكثر درامية يكتبون عنه سوى الموت الاسود أو جيترو وارسو . وفى الحقيقة ، فانه خلال الفترة الرومانسية بدأ المصطلح الوصفى « نثرى » يكتسب المعنى السلبي لما هو مبتذل ، وكثير ، وغير ملهم . إذا شعر الناس بأن ما ليس موجودا أشد جاذبية مما هو موجود ، وإذا تمتع الشعر أو الخيال بامتياز على النثر أو « الحقيقة الصلدة » ، فإن من المعقول افتراض أن هذا يقول شيئا ذا مغزى عن نوع المجتمع الذى عاش فيه الرومانسيون .

إن الفترة التاريخية موضع البحث هى فترة ثورة : ففى أمريكا وفرنسا أطاح تمرد الطبقة الوسطى بالنظم الاستعمارية أو الاقطاعية القديمة ، بينما حققت انجلترا نقطة « انطلاقها » الاقتصادى ، على صهوة ما يجادل بأنه الأرباح الهائلة التى جنتها من تجارة العبيد فى القرن الثامن عشر ومن سيطرتها الامبريالية على البحار ، لتصبح الامة الرأسمالية الصناعية الاولى فى العالم . لكن الامال التنبؤية والطاقات الدينامية التى اطلقتها هذه الثورات ، وهى الطاقات التى تحيا عليها الكتابة الرومانسية ، دخلت فى تناقض تراجيدي مفترض مع الحقائق القاسية للأنظمة البرجوازية الجديدة . وفى انجلترا ، أخذت نزعة نفعية مطبقة التزمت تتحول بسرعة إلى الايديولوجيا السائدة للطبقة الوسطى الصناعية ، فارضة صنمية الواقع ، ومختزلة العلاقات الانسانية إلى تبادلات السوق ، ونأبذة « الأدب » باعتباره زينة غير مريحة . انتزعت المذاهب المتكلسة للرأسمالية الصناعية المبكرة مجتمعات بأسرها من جذورها ، وحولت الحياة الانسانية إلى عبودية العمل المأجور ، وفرضت سيورة عمل مستتلة على الطبقة العاملة الحديثة التكوين ولم تفهم أى شئ

لا يمكن تحويله إلى سلعة في السوق المفتوحة . وبينما تستجيب الطبقة العاملة بالإحتجاج الكفاحي على هذا القمع ، وبينما لا تزال الذكريات المفزعة للثورة وراء المانش تطارد حكامها ، ردت الدولة الانجليزية بقمعية سياسية وحشية حولت انجلترا ، خلال جزء من الفترة الرومانسية ، إلى ما يعادل دولة بوليسية فعليا^(١) .

في وجه تلك القوى ، يمكن النظر إلى الامتياز الذي منحه الرومانسيون « للخيال الابداعي » على أنه يفوق بكثير مجرد فزعة هروبية كسولة . وعلى النقيض من ذلك ، بدأ « الأدب » الآن واحداً من البؤر القليلة التي يمكن فيها تأكيد والاحتفاء بالقيم الابداعية التي محتها الرأسمالية الصناعية من وجه المجتمع الانجليزي . ويمكن تقديم « الابداع الخيالي » على أنه صورة للعمل غير المستتب ، إذ يمكن للمجال الحدسي ، المفارق للعقل الشعري أن يقدم نقداً حياً لتلك الايديولوجيات العقلية أو التجريبية التي يستعبد لها « الواقع » . يصبح العمل الأدبي نفسه وحدة عضوية غامضة ، في مقابل النزعة الفردية المفتتة للسوق الرأسمالية : أنه « عفوى » بدل أن يكون محسوباً عقلياً ، وابداعي بدل أن يكون ميكانيكياً . ومن هنا ، لا تعود كلمة « شعر » تشير ببساطة إلى ضرب تقني من الكتابة : إذ أن لها مضامين اجتماعية ، وسياسية ، وفلسفية عميقة ، ولدى سماعها قد تتحسس الطبقة الحاكمة مسدسها حريفياً . لقد أصبح الأدب ايديولوجيا بديلة كاملة ، وأصبح « الخيال » نفسه ، مثلما في حالة بليك Blake وشيلي Shelley ، قوة سياسية . ومهمته هي تغيير المجتمع باسم تلك الطاقات والقيم التي يجسدها الفن . وقد كان أغلب الشعراء الرومانسيين الكبار نشطاء سياسيين ، مدركين للاتصال وليس التعارض بين التزاماتهم الأدبية والاجتماعية .

الا أن بإمكاننا بالفعل أن نتبين ضمن اطار هذه الراديكالية الأدبية توكيداً آخر ، مألوفاً أكثر بالنسبة لنا : هو التشديد على سيادة الخيال واستقلاله الذاتي ، وانعزاله الرائع عن الأمور النظرية المجردة من اطعام أطفال المرء أو النضال من أجل العدالة السياسية . فالطبيعة « المفارقة » Transcendental للخيال ، إذا كانت تقدم تحدياً لنزعة عقلانية فقيرة ، فإن بمقدورها أيضاً أن تقدم للكاتب بديلاً مطلقاً بصورة مريحة للتاريخ نفسه . وبالفعل ، فإن هذا الانفصال عن التاريخ كان يعكس الوضع الفعلي للكاتب

الرومانسى . كان الفن يتحول إلى سلعة مثل أى شىء آخر ، وكان الفنان الرومانسى يتحول إلى ما يزيد قليلا عن منتج سلعة صغير ، ورغم كل زعمه البلاغى بأنه « معتل » للبشرية ، وأنه يتحدث بصوت الشعب ويتفوه بالحقائق الأبدية ، فإنه كان يوجد أكثر فأكثر على هامش مجتمع لا يميل إلى دفع أجور عالية للأنبياء . ان المثالية الجياشة بصورة راقية للرومانسيين ، إذن ، كانت أيضا مثالية بمعنى أكثر فلسفية للكلمة . فالكاتب ، بحرمانه من أى مكان مناسب داخل الحركات الاجتماعية التى كان يمكن بالفعل أن تحول الرأسمالية الصناعية إلى مجتمع عادل ، وجد نفسه مدفوعا إلى الورا بصورة متزايدة إلى عزلة عقله المبدع . وعادة ما كانت رؤية مجتمع عادل تنعكس إلى حنين عاجز إلى انجلترا القديمة « العضوية » التى قضت نحبا . وحتى زمن ويليام موريس William Morris الذى قام فى أواخر القرن التاسع عشر بكبح جماح هذه النزعة الانسانية الرومانسية لصالح حركة الطبقة العاملة ، حتى ذلك الحين لم يتم تضييق الهوة بين الرؤية الشعرية والممارسة السياسية بدرجة ذات مغزى (٧) .

وليس من قبيل المصادفة أن تشهد الفترة التى نناقشها صعود « الاستطيقا » الحديثة ، أو فلسفة الفن . فمن هذه الحقبة أساسا ، فى أعمال كانط Kant ، وهيجل Hedel ، وشيللر Schiller وكولريدج Caleridge وغيرهم ، نرث نحن أفكارنا المعاصرة عن « الرمز » وعن « التجربة الجمالية »* ، عن « التناغم الجمالى » وعن الطبيعة الفريدة للعمل الفنى . قبل ذلك ، كان الرجال والنساء يكتبون القصائد ، ويمثلون المسرحيات أو يرسمون اللوحات لأغراض متنوعة ، بينما آخرون يقرأون ، أو يشاهدون ، أو ينظرون إليها بطرق متنوعة . والآن ، يجرى تصنيف هذه الممارسات العينية ، المتغيرة تاريخيا ضمن ملكة خاصة ، غامضة تعرف باسم « الجمالى » ، وأخذت سلالة جديدة من الاستطيقيين تسعى للكشف عن أعماق بنياتها . ولم يكن الأمر أن تلك الأسئلة لم تطرح من قبل ، لكنها الآن بدأت تكتسب دلالة جديدة . وكان الافتراض وجود موضوع غير قابل للتغير يعرف باسم « الفن » أو تجربة يمكن عزلها تعرف باسم « الجمال » أو « الجمالى الاستطيقى » ، كان هذا الافتراض

* رغم كل الاعتراضات المشهورة ، نضع هنا لفظى « الجمال » و « الاستطيقا » كمرادفين نظراً لشهرة اللفظ الأول الساحقة ، وتبسيطاً للقارئ - م

راجعا بدرجة كبيرة إلى نفس استلاب الفن عن الحياة الاجتماعية والذي تناولناه من قبل .

إذا كان الكاتب لم يعد شخصية تقليدية تتلقى أجرها من البلاط ، أو من الكنيسة ، أو راعي الفن الأرستقراطي - فقد أصبح من الممكن تحويل هذه الحقيقة لصالح الأدب . فكل مفزى الكتابة ، الإبداعية ، هو أنها غير ذات فائدة بصورة مجيدة ، أنها « غاية في ذاتها » منفصلة بصورة متسامية عن أي غرض اجتماعي خسيس . فقد اكتشف الكاتب ، بفقدانه راعيه ، بديلا في الشعري^(٣) . وفي الحقيقة ، فإنه من غير المحتمل ، على نحو معين ، أن الإلياذة Iliad كانت فنا بالنسبة للاغريق القدماء بنفس المعنى الذي كانت به كاتدرائية ما عملا فنيا بالنسبة للعصور الوسطى والذي يكون به عمل أندى وارمول Andy Warhol فنا بالنسبة لنا ، لكن تأثير علم الجمال كان كيت هذه الاختلافات التاريخية . لقد تم تخليص الفن من الممارسات المادية ، والعلاقات الاجتماعية ، والمعاني الأيديولوجية التي كان مشتبكا بها طول الوقت ، ورفعها إلى مرتبة صنم منزحل .

وفي مركز النظرية الجمالية عند منعطف القرن الثامن عشر نجد المذهب شبه - الصوفي عن الرمز^(٤) . وفي الحقيقة ، فإن الرمز ، بالنسبة للرومانسية ، يصبح الدواء السحري لكل المشكلات . ففي إطاره ، يمكن أن تحل بطريقة سحرية مجموعة كاملة من التعارضات التي كان الناس يشعرون أنها غير قابلة للحل في الحياة العادية - التعارضات بين الذات والموضوع ، وبين الكلي والجزئي ، وبين الحسى والمفهومي ، وبين المادى والروحي ، وبين النظام والعفوية . ولا يشير الدهشة أن تلك التعارضات كانت محسوسة بصورة موجعة في هذه الفترة . فالأشياء ، في مجتمع لا يستطيع أن يرى فيها أكثر من مجرد سلع ، بدت خاملة وبلا حياة ، منفصلة عن الذات الإنسانية التي تنتجها أو تستهلكها . بدأ العيني والكلي وقد تباعدا : فقد تجاهلت فلسفة عقلية بصورة مجدية الصفات الحسية للأشياء العينية ، بينما كانت تجريبية قصيرة النظر (هي الفلسفة « الرسمية » للطبقة المتوسطة الانجليزية ، عندئذ مثلما هي الآن) عاجزة عن إمعان النظر فيما وراء الشظايا المتناثرة للعالم إلى أي صورة كلية يمكن أن تكونها هذه الشظايا .

كان يجب حفظ الطاقات الدينامية ، العفوية للتقدم الاجتماعى ، لكن مع كبح قوتها الفوضوية المفترضة من جانب نظام اجتماعى ضابط . وكان الرمز يدمج الحركة والسكون ، المضمون الموار والشكل العضوى ، العقل والعالم . وكان جسمه المادى هو الوسيط لحقيقة روحية مطلقة ، حقيقة تدرك بالحدس المباشر وليس بأية عملية دؤوبة للتحليل النقدى . بهذا المعنى ، جعل الرمز مثل تلك الحقائق تستند على العقل بطريقة لا تحتل أية أسئلة : فإن كانت إما أن تراها أو لا تراها . كان الرمز حجر الزاوية لنزعة لا عقلية ، أجهاضاً للبحث النقدى المتعلق ، أصبح متفشياً فى نظرية الأدب منذ ذلك الحين . كان كلا متكاملًا unitary وكان تشريحه - أى تفكيكه لرؤية كيف يعمل - يكاد يوازى فى مرطفته السعى إلى تحليل الثالوث المقدس . وكل أجزائه المتنوعة تعمل سوياً بصورة عفوية من أجل الصالح العام ، وكل منها فى مكانه المناسب ، ومن ثم ، فليس من المدهش أن نجد الرمز ، أو العمل الفنى فى ذاته ، يقدم بانتظام على طول القرنين التاسع عشر والعشرين باعتباره نموذجاً مثالياً للمجتمع البشرى ذاته . فقط ، لو نسيت الطبقات الدنيا ألامها واتحدت معاً لصالح الجميع ، لكان من الممكن تجنب الكثير من الاضطراب الموهق .



كما أتمنى أن أكون قد أوضحت ، فإن الحديث عن « الأدب والايديولوجيا » باعتبارهما ظاهرتين منفصلتين يمكن الربط بينهما هو أمر غير ضرورى تماماً بمعنى من المعانى . فالأدب ، بالمعنى الذى ورثناه للكلمة ، هو ايديولوجيا . ويرتبط بأوثق العلاقات مع مسائل السلطة الاجتماعية . لكن إذا كان القارئ ما زال غير مقتنع ، فقد تكون حكاية ما حدث للأدب خلال أواخر القرن التاسع عشر أكثر إقناعاً .

إذا طلب من المرء أن يقدم تفسيراً واحداً لنمودراسات الانجليزية فى أواخر القرن التاسع عشر ، فليس أسوأ ما يفعله أن يجيب : « أخفاق الدين » . إذ أنه بحلول منتصف الفترة الفيكتورية ، كان هذا الشكل الايديولوجى المضمون تقليدياً ، والبالغ القوة ، يمر بصعوبات عميقة . فلم يعد يكسب قلوب وعقول الجماهير ، وتحت التأثير المزيج للاكتشافات العلمية

والتغير الاجتماعى ، كانت سطوته السابقة التى لا تقبل الشك تتعرض لخطر التبخر . وكان هذا مقلقا بشكل خاص للطبقة الحاكمة الفيكتورية ، لأن الدين ، لكل الاسباب الممكنة ، هو شكل فائق الفعالية للسيطرة الايديولوجية . ومثل كل الايديولوجيات الناجحة ، فإنه يمارس عمله عن طريق المفاهيم الواضحة أو المذاهب المصاغة بدرجة أقل مما يمارسه عن طريق الصورة ، والرمز ، والعادة ، والطقس ، والميثولوجيا . انه وجدانى وخبرائى ، يضفر نفسه مع أعرق الجذور اللاواعية للذات الانسانية ، وكما أدرك ت. س. اليوت T. S. Eliot فإن أى ايديولوجيا اجتماعية غير قادرة على الارتباط بمثل تلك الاحتياجات والمخاوف العميقة الجذور ، واللاعقلية ، لا يحتل أن تبقى طويلا . علاوة على ذلك ، فإن الدين قادر على العمل على كل مستوى اجتماعى : فإذا كان هناك صيغة مذهبية منه للصفوة المثقفة ، فهناك أيضا صورة ورعة منه للجماهير . وهو يتيح « لحاما » Cement اجتماعيا ممتازا ، يضم الفلاح الورك ، وليرالى الطبقة المتوسطة المستنير ، والمثقف اللاهوتى فى تنظيم واحد . وتكمن قوته الايديولوجية فى قدرته على جعل المعتقدات « مادية » على شكل ممارسات : فالدين هو المشاركة فى الكأس المقدسة وفى مباركة الحصاد ، وليس فقط جدالا مجردا حول اتحاد جسد المسيح ودمه بخبز القربان المقدس أو تقديس العذراء مريم . وحقائقه النهائية ، مثل تلك التى يكون الرمز الادبى وسيطا لها ، مغلقة بصورة ملأمة أمام التوضيح العقلى ، ومن ثم مطلقة فى مزاعمها . وأخيرا ، فإن الدين ، على الأقل فى أشكاله الفيكتورية ، هو تأثير « مهدىء » Pacifying يحفز الوداعة ، والتضحية بالنفس ، والحياة الداخلية التأملية . ولا عجب أن الطبقة الحاكمة الفيكتورية لم تنظر إلى خطر تحلل هذا الخطاب الايديولوجى برباطة جأش .

ورغم ذلك ، فإنه من حسن الحظ أن خطابا آخر ، مشابها بدرجة كبيرة ، أصبح متاحا : ألا وهو الأدب الانجليزى . وقد علق جورج جوردون George Gordon ، الأستاذ المبكر للأدب الانجليزى فى أوكسفورد ، علق فى محاضراته الافتتاحية قائلا أن انجلترا مريضة ، و .. الأدب الانجليزى لابد أن ينقذها . لما كانت الكنائس (كما افهم) قد أخفقت ، والعلاجات الاجتماعية بطيئة ، فإن للأدب الانجليزى الآن وظيفة ثلاثية* : فمزال عليه ، كما افترض ، أن يمتعنا ويثقفنا ، لكن عليه أيضا ، وفى المقام الاول ، أن ينقذ أرواحنا

ويشفي جراح الدولة «^(٩)» قيلت كلمات جوردون في قرننا الحالى ، لكنها تجد صداها في كل مكان في انجلترا الفيكترية . انها لفكرة مذهلة انه لولا هذه الازمة الدرامية في ايدولوجيا منتصف القرن التاسع عشر ، لما كان لدينا اليوم هذا المدد الوافر من مجموعات كتب جين أوستن Jane Austen والكتب الارشادية المتبجحة عن باوند Pound .

وبينما يكف الدين بصورة متزايدة عن تقديم « اللحم » الاجتماعى ، والقيم الوجدانية والميثولوجيات الاساسية التى يمكن بواسطتها احم اجزاء مجتمع طبقى مضطرب اجتماعيا ، يجرى بناء « الانجليزية » كموضوع دراسى يحمل هذا العبء الايدولوجى من الفترة الفيكترية فصاعداً . والشخصية المحورية هنا هى ماتيو أرنولد Malthu Arnold ، الحساس دوماً وبصورة خارقة تجاه احتياجات طبقته الاجتماعية ، والمخلص بصورة ملتزمة في أن يكون كذلك . والحاجة الاجتماعية الملحة ، كما يقر بذلك أرنولد ، هى غرس « الهيلينية » او تثقيف الطبقة المتوسطة المترنمة ، التى أثبتت عجزها عن تدعيم سلطتها السياسية والاقتصادية بايدولوجيا ثرية وراقية على نحو ملائم . ويمكن عمل ذلك بحقنها بشيء من الأسلوب ، التقليدى للارستقراطية ، التى كفت ، كما يدرك أرنولد بدهاء ، عن كونها الطبقة السائدة في انجلترا . لكن لديها شيئاً من الوسائل الايدولوجية التى يمكن أن تقدم العون لسادتها من الطبقة المتوسطة . والمدارس التى تنشئها الدولة ، عن طريق ربط الطبقة المتوسطة بـ « افضل ثقافة لأمتها » ، سوف تكسبها « عظمة » وروحاً نبيلة ، ليست لهجة هذه الطبقات في الحاضر صالحة في نواتها لنقلهما «^(١٠)» .

إلا أن الجمال الحقيقى لهذه المناورة يكمن في التأثير الذى ستمارسه في دمج والسيطرة على الطبقة العاملة :

انها في حد ذاتها لكارثة خطيرة لأمة من الامم أن تنحط أو تبتهت نبذة شعورها وعظمة روحها . لكن الكارثة تبدو اشد خطراً بكثير إذا أخذنا في الاعتبار أن الطبقات المتوسطة ، إذا بقيت كما هى الآن ، بروحها وثقافتها الضيقة ، الخسنة ، غير الذكية ، وغير الجذابة ، فمن المؤكد تقريباً أنها ستخفق في تشكيل أو استيعاب الجماهير الموجودة تحتها ، والتى نجد أن تعاطفاتها في اللحظة الراهنة أوسع وأكثر ليبرالية بالفعل

من تعاطفات تلك الطبقات . إن هذه الجماهير تصل متشوقة للدخول في امتلاك العالم ، ولاكتساب معنى أكثر حيوية لحياتها ونشاطها . وفي تطورها هذا الذي لا يمكن كبته ، نجد أن مربيها ومعلميها الطبيعيين هم أولئك الذين يعملونها مباشرة ، أى الطبقات المتوسطة . وإذا لم تستطع هذه الطبقات أن تكسب تعاطفها أو تمنحها اتجاهها ، فإن المجتمع يكون عرضة لحظر السقوط في الفوضى (٧) .

إن أرنولد غير منافق على نحو منعش : فليس هنا ادعاء واهن بأن تربية الطبقة العاملة تمارس لمصلحتها أساسا ، أو بأن هذا الاهتمام بوضعها الروحي هو على أقل تقدير اهتمام « نزيه » ، إذا استخدمنا واحدا من أحب مصطلحاته . وبعبارة أشد صراحة بصورة مذهلة لواحد من أنصار هذا الرأي في القرن العشرين : « أنكروا على أطفال الطبقة العاملة أى نصيب-مشترك فيما هو لا مادي ، وسوف يشبون ليصبحوا الرجال الذين يطالبون ، بالتهديد ، بشيوعية ما هو مادي » (٨) . إذا لم نلق للجماهير بضع روايات ، فسوف ترد بأن تلقى في وجوهنا بضعة مقاريس .

من نواح عديدة ، كان الأدب مرشحا مناسباً لهذه المهمة الايديولوجية . لأنه ، كبحت لبيرالي ، ذى طابع « انساني » ، يمكنه أن يقدم نقیضا قويا للتعصب السياسى وللتطرف الايديولوجى . وحيث أن الأدب ، كما نعلم ، يتناول القيم الانسانية الشاملة وليس الصفات التاريخية من قبيل الحروب الأهلية ، أو اضطهاد النساء ، أو نزاع ملكية الفلاحين الانجليز ، فإنه يمكن أن يضع في اطار منظور كوني مطالب العمال الثقافية من أجل توفير شروط حياة محترمة أو ائاحة سيطرة أكبر على حيواتهم ، وربما استطاع ، إذا واثاه الحظ ، أن ينسبهم تلك الموضوعات خلال تأملهم السامى للحقائق والجماليات الابدية . إن الانجليزية ، كما ذكر مرجع فيكتورى لدرسى الانجليزية ، تساعد على « تشجيع التعاطف والشعور المشترك بين كل الطبقات » ؛ ويتحدث كاتب فيكتورى آخر عن الأدب على أنه يفتح « مجالا هادئا ونورانيا للحقيقة يمكن للجميع أن يلتقوا فيه . يعطوفا سويا » ، فوق « دخان وضجيج ، فوق صخب واضطراب حياة الانسان الدنيا ، حياة العناء والعمل والجدال » (٩) . إن الأدب سيدرب الجماهير على عادات التفكير والشعور التعدديين ، حاثا إياهم على الإقرار بوجود وجهات نظر أكثر من وجهة نظرهم - ألا وهى وجهات نظر

سادتهم . وسوف ينقل اليهم الكنوز الاخلاقية للحضارة البرجوازية ، ويطبع في اذهانهم التوقيع لانجازات الطبقة المتوسطة ، وحيث أن القراءة هي أساسا نشاط منعزل ، تأمل ، فانه سيكون فيهم أى ميل معطل إلى العمل السياسى الجماعى . وسوف يمنحهم اعتزازا بلفتهم وأديهم القوميين : لانه إذا كان التعليم الضئيل وساعات العمل الطويلة قد منعاهم شخصا من انتاج رائعة أدبية ، فسوف تسعدهم فكرة أن آخرين من نوعهم - أناسا انجليز - قد فعلوا ذلك . إن الناس ، طبقا لدراسة عن الادب الانجليزى كتبت عام ١٨٩١ ، « يحتاجون إلى الثقافة السياسية ، أى إلى التربية فيما يتصل بعلاقتهم بالدولة ، وبواجباتهم كمواطنين ، كما أنهم يحتاجون إلى التأثير فيهم عاطفيا بأن تقدم لهم ، عن طريق الاسطورة والتاريخ ، النماذج البطولية والوطنية بشكل حى وجذاب » (١٠) . ، وبالإضافة إلى ذلك ، يمكن تحقيق هذا كله دون تكلفة وجهد تعليمهم الكلاسيكيات : فالادب الانجليزى كتب بنفس لغتهم ، ومن ثم فإنه متاح لهم بشكل ملائم .

ومثل الدين ، يعمل الادب أساسا بواسطة العاطفة والخبرة ، وهكذا كان كفرا بصورة مدهشة للقيام بالمهمة الايديولوجية التى تركها لنا الدين . وفى الواقع ، فإنه بحلول عصرنا صار الادب متطلبا ، عمليا ، مع نقيض التفكير التحليلى والبحث المفهومى : فبينما العلماء ، والفلاسفة ، والمنظرون السياسيون يعانون من نير هذه البحوث المنطقية الرتيبة ، يحتل طلاب الادب المجال الأكثر حظا للشعور والخبرة . أما خبرة من ، وأى نوع من الشعور ، فتلك مسألة أخرى . إن الادب ، منذ أرنولد فصاعدا ، هو عدو « العقيدة الايديولوجية الجامدة » وهو موقف لا بد أنه كان سيمثل مفاجأة لدانتي Dante ، وميلتون ، وبوب : فصدق أوزيف المعتقدات من قبيل أن السود أدنى مرتبة من البيض أقل أهمية مما نشعر به عندما نمر بتجربتها . وبالطبع فإن أرنولد نفسه لديه معتقدات ، رغم أنه مثل كل من عداه كان يعتبر معتقدات الخاصة مواقف متعقّلة وليست عقائد إيديولوجية جامدة . وحتى لو كان الأمر كذلك ، فليست مهمة الادب أن يوصل تلك المعتقدات بصورة مباشرة - أن يجادل علنا ، على سبيل المثال ، أن الملكية الخاصة هي متراس الحرية . وبدلا من ذلك ، يجب أن ينقل الادب الحقائق اللا - زمنية ، وهكذا يصرف انتباه الجماهير عن التزاماتهم الملحة ، مفذيا فيهم روح التسامح والكرم ، وبذلك

يضمن بقاء الملكية الخاصة . ومثلما حاول أرنولد في الأدب والعقيدة الجامعة Literature and Dogma وفي الرب والإنجيل God and the Bible أن يذيب الأجزاء المذهبية بصورة مزعجة في المسيحية في صوتيات موحية شعريا ، كان يجب تحليله أقراس ايديولوجيا الطبقة المتوسطة بسكر الأدب .

وهناك معنى آخر تكون به الطبيعة « الخبراتية » experiential للأدب مواتية ايديولوجيا . لأن « الخبرة » ليست فقط موطن الايديولوجيا ، المكان الذي تفرس فيه جذورها بأكفأ صورة ، بل انها أيضا ، في صورتها الأدبية ، نوع من تحقيق الذات بالنيابة . لأنك إذا لم تكن تملك المال والفراغ اللازمين لتزور الشرق الأقصى ، اللهم الا كجندى في خدمة الامبريالية البريطانية ، فإن بإمكانك دائما أن « تخبره » بصورة غير مباشرة بقراءة كونراد Conrad أو كيبلنج Kipling وفي الحقيقة ، فانه طبقا لبعض النظريات الأدبية ، يكون هذا أكثر واقعية من التجول في أرجاء بانجوك . أن الخبرة الفقيرة فعليا لجمهور الناس ، وافقارها ناتج عن ظروفهم الاجتماعية ، يمكن تعويضها بالأدب : فبدلا من العمل على تغيير تلك الظروف (التي يحسب لأرنولد أنه فعل على نحو شامل في هذا الصدد أكثر من أى واحد ممن سعوا لكى يرثوا عيادته) ، يمكنك أن تحقق بالنيابة رغبة شخص ما في حياة أكثر امتلاء بأن تعطيه رواية الخيلاء والتعصب Pride and Prejudice .

أنه الأمر ذو مغزى ، إذن ، أن « الانجليزية » كموضوع أكاديمى لم تكتسب الطابع المؤسسى في الجامعات أولا ، بل في معاهد الميكانيكا ، وكليات العمال وحلقات الدراسة المسائية^(١) . كانت الانجليزية هى ، حرفيا ، كلاسيكيات الفقراء - وسيلة لاتاحة تعليم « ليبرالى » رخيص نوعا لمن هم خارج الدوائر المسحورة للمدرسة الثانوية الأهلية واوكسبريدج* . ومن البداية ، كما نجد في أعمال رواد « الانجليزية » أمثال ف. د. موريس F. D. Maurice وتشارلز كينجزلى Charles Kingsley كان التركيز على التضامن بين الطبقات الاجتماعية ، وعلى زرع « تعاطفات أوسع » وغرس الاعتزاز القومي ، ونقل القيم « الأخلاقية » . وهذا الاهتمام الأخير - الذى مازال دمغة مميزة للدراسات الأدبية في إنجلترا ، ومصدرا دائما لدعشة المثقفين من

* كلمة تجمع بين كلمتين أوكسفورد وكمبريدج - م

ثقافات أخرى - كان جزءاً جوهرياً من المشروع الايديولوجي ؛ وفي الحقيقة ، فان صعود « الانجليزية » مقترن بدرجة أو بأخرى بتحول تاريخي في نفس معنى مصطلح « أخلاقي » ، الذي كان أرنولد ، وهنري جيمس Henry James وف . ر . ليفيز F.R. Leavis مثليه النقيدين الرئيسيين . ولم تعد الاخلاق نفهم على أنها مجموعة مبادئ مصاغة أو نسق أخلاقي صريح ؛ بل انها انشغال حساس بمجمل نوعية الحياة ذاتها ، بالجزئيات المشوشة ، ذات الظلال الدقيقة للخبرة الانسانية . وإذا أعدنا صياغة ذلك ، فإنه يمكن أن يعنى أن الايديولوجيات الدينية القديمة قد فقدت قوتها ، وأن نقلاً اسمي للقيم الاخلاقية ، نقلاً يعمل عن طريق « التصوير الدرامي » وليس عن طريق التجريد المنفر ، قد أصبح سارياً . وحيث أن تلك القيم لا تتخذ الطابع الدرامي في أى مكان بحيوية أكثر مما تفعل في الأدب ، وتتحول إلى « خبرة محسوسة » بكل الواقعية التي لا تقبل التساؤل لضربة في الرأس ، فان الأدب يصبح أكثر من مجرد خادمة للايديولوجيا . الاخلاقية : انه هو الايديولوجيا الاخلاقية للعصر الحديث ، كما أبرز عمل ف . ر . ليفيز بأوضح ما يكون .

ولم تكن الطبقة العاملة هي الطبقة الوحيدة المضطهدة في المجتمع الفيكтори التي كانت « الانجليزية » موجهة اليها نوعياً . فالأدب الانجليزي ، كما تأمل أحد شهود اللجنة الملكية عام ١٨٧٧ ، يمكن اعتباره موضوعاً مناسباً « للنساء .. والرجال من المرتبة الثانية والثالثة الذين (...) يصبحون معلمى مدارس »^(١٧) وتأثيرات الانجليزية تسبب « الرقة » و « الانسانية » ، وهما لفظان متكررا الاستخدام من جانب أنصارها الأوائل ، ويعدان مؤنثين بوضوح ضمن إطار القوالب النمطية الايديولوجية القائمة . وقد توازى صعود الانجليزية في إنجلترا مع السماح التدريجي ، المتقصر ، للنساء بدخول معاهد التعليم العالي ؛ ولما كانت الانجليزية أمراً غير ذى شأن ، يهتم بالمشاعر الأرق وليس بالموضوعات الأكثر ذكورة « للمذاهب » الاكاديمية الحقة ، فقد بدت نوعاً مناسباً من لا - موضوع يمكن القاؤه للسيدات ، اللاتي كن مستبعدات على أية حال من العلم ومن الحرف . وكان السير آرثر كويلر كوتش Arthur Quiller Couch أول أستاذ للانجليزية في جامعة كامبريدج ، يفتتح بكلمة « سادتي » محاضرات موجهة لقاعة ممتلئة بأغلبية من النساء . ورغم أن المحاضرين الحديثين من الذكور ربما يكونوا قد غيروا سلوكهم ، فإن الشروط

الايديولوجية التي تجعل من الانجليزية موضوعا دراسيا شائعا بالنسبة للنساء لم تتغير .

وإذا كان للانجليزية جاثبها المؤنث ، فقد اكتسبت كذلك جانباً مذكراً مع دخول القرن الحالى . لأن حقبة التأسيس الاكاديمى للانجليزية هي أيضاً حقبة ذروة الامبريالية فى انجلترا . وبينما أخذ المنافسان الالمانى والأمريكى الأوفر شباباً يهددان الرأسمالية البريطانية ويسبقانها باطراد ، فإن التدافع الدنىء ، والقدر لرؤوس أموال أكثر مما يجب وهي تطارد مستعمرات أقل مما يجب ، والذي بلغ ذروته عام ١٩١٤ فى أول حرب عالمية امبريالية ، قد خلق حاجة ملحة لنوع من الرسالة والهوية القوميتين . وكان موضوع الرهان فى الدراسات الانجليزية هو الادب الانجليزى أكثر مما هو الادب الانجليزى : كان « شاعرينا القوميين » العظيمين شيكسبير وميلتون ، ومعنى تقاليد وهوية قومية « عضوية » يمكن ادخال مجندين جدد اليها عن طريق دراسة الآداب الانسانية . وتقارير الأجهزة التعليمية والأبحاث الرسمية حول تعليم الانجليزية ، فى هذه الفترة وفى أوائل القرن العشرين ، معالمة بالاحالات المشبعة بالحنين إلى المجتمع « العضوى » لانجلترا الاليزابيثية التى كان النبلاء والعامه فيها يجدون مكان لقاء مشترك فى المسرح الشيكسبيرى ، والذي مازال يمكن إعادة ابتكاره اليوم . وليس من قبيل الصدفة أن مؤلف واحد من أكثر التقارير الحكومية نفوذاً فى هذا المجال ، هو تدريس الانجليزية فى انجلترا (١٩٢١) The Teaching of English in England ، ليس سوى السير هنرى نيوبولت Henry Newbolt الشويمع الشوفينى ومقترف البيت الخالد « * Play up * Play up * and play the game » وقد أشار كريس بالديك Chris Baldick إلى أهمية ادخال الادب الانجليزى ضمن امتحانات الخدمة المدنية فى الفترة الفيكتورية : إذ يتمكن خدام الامبريالية البريطانية ، متسلحين بهذه النسخة المعلىة بصورة مناسبة من كنوزهم الثقافية ، من الاندفاع فيما وراء البحار واثقين من هويتهم القومية على نحو معين ، وقادرين على اظهار ذلك التفوق الثقافى لشعوبهم المستعمرة الحاسدة .

• يمكن ترجمته تقريباً : « شَبْرًا ! هَبُّوا ! وإلعبوا اللعبة ! أو « كافحوا ! نافحوا ! والعبوا اللعبة ! » أو « إثبتوا إصمداً ! وإلعبوا اللعبة ! » أو ما إلى ذلك - م

واستغرق الأمر وقتاً أطول بالنسبة للانجليزية ، وهى الموضوع الذى يناسب النساء ، والعمال ، وأولئك الذين يودون التأثير فى السكان الأصليين للمستعمرات ، حتى تنفذ إلى معازل سلطة الطبقة الحاكمة فى أوكسفورد وكمبريدج . كانت الانجليزية أمراً بازغا ، له طابع الهوية بالنسبة للموضوعات الدراسية الأكاديمية ، ولا يكاد يستطيع المنافسة على قدم المساواة مع المتطلبات الصارمة للكلاسيكيات العظيمة أوفقه اللغة ؛ ولما كان كل سيد انجليزى يقرأ أدبه الخاص فى وقت فراغه على أية حال ، فمما معنى إخضاعه للدراسة المنهجية ؟ وخاضت الجامعتان العتيقتان معارك مؤخرة عنيفة ضد هذا الموضوع الذى يحمل طابع الهوية بصورة محزنة : كان ما يمكن فحصه هو تعريف المادة الأكاديمية ، ولما كانت الانجليزية لا تعدو كونها اشاعات كسولة عن الذوق الأدبى ، فقد كان من الصعب معرفة كيفية جعلها كثيفة بما يكفى لجعلها مؤهلة كبحت أكاديمى مناسب . ويمكن القول أن هذه واحدة من المشكلات القليلة المرتبطة بدراسة الانجليزية والتي تم حلها فعلياً منذ ذلك الوقت . أما الاحتقار المحموم لهذا الموضوع والذى أظهره أول أستاذ « أدبى » حقيقى فى أوكسفورد ، السير والتر رالى Sir Walter Raleigh فيجب أن نقرأه حتى نصدق^(١٤) . وقد احتل رالى هذا المنصب خلال السنوات المؤدية إلى الحرب العالمية الأولى ، ومن الأمور المحسوسة فى كتابته ارتياحه لنشوب الحرب ، وهو الحدث الذى سمح له بأن يهجر التهويمات المؤنثة للأدب ويضع قلمه فى خدمة شيء أكثر رجولة - هو الدعاية الحربية . كانت الطريقة الوحيدة التى بدا أن بإمكان الانجليزية تبرير وجودها بها فى الجامعتين العتيقتين هى الخلط المنهجى بينها وبين الكلاسيكيات ، لكن المتخصصين فى الكلاسيكيات لم يكونوا مستعدين لتقبل وجود هذه المحاكاة الساخرة المحزنة لهم .

وإذا كانت الحرب العالمية الامبريالية الاولى قد أجهزت بدرجة أو بأخرى على السير والتر رالى ، وأمدته بهوية بطولية تتماشى بدرجة مريحة أكثر مع هوية سميهِ الاليزابيثى ، فإنها قد حددت أيضاً الانتصار النهائى للدراسات الانجليزية فى أوكسفورد وكمبريدج . فأحد أشد خصوم الانجليزية

• Teutonic : نسبة إلى القبائل الجرمانية أو السلتيّة القديمة - يعنى هنا جرمانى - م

ضراوة - وهو فقه اللغة - كان وثيق الارتباط بالتأثير الجرمانى ؛ ولما تصادف أن كانت انجلترا تمر بحرب كبرى مع ألمانيا ، فقد أصبح ممكنا تلطّيح سمعة فقه اللغة الكلاسيكى باعتباره شكلا من الهراء التيتوتونى* السمج لا يجب لآى انجليزى يحترم نفسه أن يرتبط به ^(١٥) . وكان انتصار انجلترا على ألمانيا يعنى تجديدا للاعتزاز القومى ، وصعودا للنزعة الوطنية لا يمكنه الا أن يدعم قضية الانجليزية ، لكن ، وفى ذات الوقت ، فإن الجراح الفائرة للحرب ، وطرحها للتساؤل بشكل لا يطاق كل الافتراضات الثقافية السابقة ، اتاحت المجال لظهور « جوع روحى » كما وصفه أحد المعلقين المعاصرين ، بدأ أن الشعر يقدم اجابة عليه . انها لفكرة مهذبة أننا ندين بالدراسة الجامعية للانجليزية ، جزئيا على الأقل ، لمذبحة لا معنى لها . أن الحرب العالمية ، بمذبحتها لبلاغة الطبقة الحاكمة ، قد وضعت نهاية لبعض اشد أشكال الشوفينية صخبا والتي ازدهرت عليها الانجليزية من قبل : فلن يكون هناك الكثيرون من أمثال والترالى بعد ويلفريد أوين Wilfred Owen . لقد صعد الأدب الانجليزى إلى سدة السلطة على ظهر النزعة القومية لزمن الحرب ، لكنه أيضا كان يمثل بحثا عن حلول روحية من جانب طبقة حاكمة انجليزية اهتز بشدة احساسها بالهوية ، وجرحت روحها بصورة لا تحمى الفظائع التي تحملتها . وسوف يكون الأدب عزاء واعادة توكيد في نفس الوقت ، أرضية مألوفة يمكن للانجليز أن يجتمعوا عليها من جديد لكى يستكشفوا ، ولكى يجدوا بديلا ما ، لكابوس التاريخ .



كان مهندسو الموضوع الدراسى الجديد في كمبريدج ، في مجملهم ، أشخاصا يمكن تبرئتهم من جريمة وذنب قيادة رجال الطبقة العاملة الانجليز إلى حافة الهاوية . فقد خدم ف. ر. ليفيز كممرض طبي في الجبهة ؛ وكانت كوينى دوروثى روث Queenie Dorathy Roth التي أصبحت فيما بعد ك. د. ليفيز Q. D. Leavis امرأة معفاة من تلك الارتباطات ، وكانت على أية حال لا تزال طفلة عند اندلاع الحرب . ودخل ا. ا. ريتشاردز I. A. Richards الجيش عقب تخرجه ، أما التلميذان المشهوران لهؤلاء الرواد ، ويليام امپسون William Empson ول. س. نايتس L. C. Knights فكانا

أطفالا كذلك عام ١٩١٤ . وعلاوة على ذلك ، فإن أبطال الانجليزية كانوا ينحدرون في جملتهم من طبقة اجتماعية بديلة لتلك الطبقة التي قادت بريطانيا إلى الحرب . فكان ف. ر. ليفيز ابن تاجر آلات موسيقية ، و.ك. د. روث ابنة تاجر أقمشة وجوارب ، وأ. أ. ريتشاردز ابن مدير أعمال في تشيشاير . كان من نصيب الانجليزية أن تصاغ ليس على أيدي الأرستقراطيين الهواة الذين شغلوا الكراسي الباكورة لاستاذية الأدب في الجامعتين العتيقتين ، بل على أيدي أبناء البرجوازية الصغيرة الإقليمية . وكانوا أعضاء طبقة اجتماعية تدخل الجامعتين التقليديتين للمرة الأولى ، قادرين على تحديد وتحدي الافتراضات الاجتماعية التي ترشد أحكامها الأدبية على نحو لم يكن يستطيعه حوارير السير آرثر كويلر كوتش . ولم يكن أى منهم يعاني من العيوب المقعدة للتعليم الأدبي المحض من نوع كويلر كوتش : فقد هاجر ف. ر. ليفيز إلى الانجليزية من التاريخ ، وكانت تميزته ك. د. روث تعتمد في عملها على علم النفس والانتروبولوجيا الثقافية . أما أ. أ. ريتشاردز فقد تدرب على العلوم العقلية والأخلاقية .

وفي صياغتهم للانجليزية لتكون فرعاً جاداً من فروع المعرفة ، نسف هؤلاء الرجال والنساء افتراضات جيل الطبقة العليا السابق للحرب . وما من حركة تالية ضمن نطاق دراسات الانجليزية اقتربت من استعادة شجاعة وجذرية موقفهم . ففي أوائل العشرينات كان من غير الواضح بصورة يائسة لماذا تستحق الانجليزية عناء دراستها على الإطلاق ، ويحلول أوائل الثلاثينات أصبحت المسألة هي لماذا يستحق الأمر عناء اضاءة وقتك في دراسة أى شيء آخر . لم تكن الانجليزية مجرد موضوع يستحق الدراسة ، بل هي البحث التمديني الأرقى ، الجوهر الروحي للتشكيل الاجتماعي . وبدلاً من أن تمثل مهمة هواية أو مهمة انطباعية ، كانت الانجليزية حلبة تبرز فيها بوضوح حي أشد مشكلات الوجود الإنساني محورية - ماذا يعنى أن تكون شخصاً ، وأن ترتبط في علاقة ذات مغزى مع الآخرين ، وأن تحيا انطلاقاً من المركز الحيوى لأشد القيم جوهرية - وتصبح موضوعاً لأعقق تحميمص . وكان تمحيص (سكرويتيني) Scrutiny هو عنوان المجلة النقدية التي بدأها الزوجان ليفيز عام ١٩٣٢ ، والتي مازال أمامنا أن نتجاوزها في تقانيها العنيد للمحورية الأخلاقية لدراسات الانجليزية ، وفي ارتباطها الحاسم بنوعية الحياة

الاجتماعية ككل . ومهما كان « فشل » او « نجاح » تمحيص . ومهما جادل المرء في الاختيار بين تعصب المؤسسة الادبية المناهض لليفيز وبين فظاظة حركة تمحيص ذاتها ، تبقى حقيقة ان طلاب الانجليزية اليوم في انجلترا « ليفيزيون » سواء عرفوا ذلك ام لا ، حولهم بشكل لا رجعة فيه ذلك التدخل التاريخي . لم تعد ثمة حاجة اليوم لان يحمل المرء بطاقة بأنه ليفيزي أكثر من حاجته لان يحمل بطاقة بأنه كوبرنيكي : فقد تغلغل هذا التيار في مجرى الدم لدراسات الانجليزية في انجلترا مثلما أعاد كوبرنيكوس تشكيل معتقداتنا الفلكية ، أصبح شكلاً من الحكمة النقدية التلقائية ، راسخاً قدر رسوخ يقيننا بأن الأرض تدور حول الشمس . وربما كان موت « مناظرة ليفيز » الفعل أكبر علامة على انتصار تمحيص .

وما أدركه الزوجان ليفيز هو أنه إذا سُمِحَ لأمثال السير آرثر كويلر كوتش بالانتصار ، فسوف يتحول النقد الأدبي إلى مسار تاريخي جانبي لا تزيد دلالاته الأصلية عن دلالة السؤال عما إذا كان المرء يفضل البطاطس على الطماطم . وفي وجه مثل ذلك « الذوق » المتقلب ، شديداً على محورية التحليل النقدي الصارم ، وعلى الانتباه المنضبط للـ « الكلمات على الصفحة » . ولم يحنأ على ذلك لمجرد أسباب تقنية أو جمالية ، بل لأن له أوثق ارتباط بالازمة الروحية للحضارة الحديثة . فالأدب ليس هاماً في ذاته فقط ، بل لأنه يضم على نحو مكثف طاقات ابداعية تتخذ في كل مكان موقف الدفاع في المجتمع « التجاري » الحديث . وفي الأدب ، وربما في الأدب وحده ، مازال يتبدى حس حيوى بالاستخدامات الابداعية للغة ، على عكس التقليل المترتم من قيمة اللغة والثقافة التقليدية والصارخ الواضح في « المجتمع الجماهيري » . ونوعية لغة مجتمع ما هي أبلغ مؤشر على نوعية حياته الشخصية والاجتماعية : فالمجتمع الذي كف عن تقدير الأدب هو مجتمع مغلق بصورة قاتلة أمام الدوافع التي خلقت وأبقت على أفضل ما في الحضارة الانسانية . وفي السلوكيات المتمدينة لانجلترا القرن الثامن عشر ، أو في المجتمع الزراعي « الطبيعي » ، « العضوي » في القرن السابع عشر ، يمكن للمرء أن يتبين شكلاً من الادراك الحى بدونه يضم ويصوت المجتمع الصناعي الحديث .

ان يكون المرء نوعاً معيناً من طلاب الانجليزية في كمبريدج في اواخر

العشرينات والثلاثينات من هذا القرن ، كان يعنى أن يجرفه هذا الهجوم الحماسى ، الجدالى ضد ملامح الرأسمالية الصناعية ابتداءً . كان مما يبعث الرضى أن يعلم المرء أن كونه طالباً للانجليزية ليس أمراً ذا قيمة فقط بل أنه أهم طريقة للحياة يمكن للمرء تضيئها - أن المرء يساهم بطريقته المتواضعة فى دفع مجتمع القرن العشرين إلى الوراء باتجاه الجماعة « العضوية » لانجلترا القرن السابع عشر ، وأن المرء يتحرك عند أشد ذرى الحضارة تقدمية . وأولئك الذين كانوا يأتون إلى كمبريدج متوقعين بتواضع أن يقرأوا بضع قصائد وروايات سرعان ما كانت أوهامهم تنقشع : فلم تكن الانجليزية مجرد فرع واحد بين فروع كثيرة للمعرفة ، بل أكثر الموضوعات محورية على الإطلاق ، وهى أرقى بما لا يقاس من القانون ، أو العلم ، أو السياسة ، أو الفلسفة ، أو التاريخ . إن لهذه الموضوعات مكانها ، كما سلمت قمحيص بتذمر ، لكنه مكان يجب تقييمه بمحك الأدب ، الذى لم يكن موضوعاً أكاديمياً بقدر ما كان استكشافاً روحياً مرادفاً لصير الحضارة ذاتها . بجسارة تحبس الانفاس ، أعادت قمحيص رسم خريطة الأدب الانجليزي بطرق لم يشف منها النقد تماماً على الإطلاق . وكانت الطرق الرئيسية على هذه الخريطة تمر عبر تشوسر ، وشيكسبير ، وجونسون Jonson ، واليمانية والميتافيزيقيين ، وبانيان Bunyan ، وبوب ، وصمويل جونسون Samuel Johnson ، ويليك Blake ، وورد سورث Wordsworth وكيتس Keats ، وأوستن Austen ، وجورج اليوت George Eliot ، وهو بكنيز Hopkins ، وهنرى جيمس Henry James ، وجوزيف كونراد Joseph Conrad وت. س. اليوت T. S. Eliot ود. هـ. لورنس D.H. Lawrence كان هذا هو « الأدب الانجليزي » : أما سينسر Spenser وبرايدن Dryden ودراما عصر استعادة الملكية ، وديفو Defoe ، وفيلدنغ Fielding ، وريتشارد سون Richardson ، وستين Sterne ، وشيلي Shelley ، وبايرون ، وبتنيسون Tennyson ، وبراوننج Browning ، وأغلب الروائيين الفيكتوريين ، وجويس Joyce ، وولف Woolf ، وأغلب الكتاب بعد ذ. هـ . لورنس فكانوا يشكلون شبكة من الطرق الفرعية تتناثر بينها بعض الطرق المسدودة . وكان ديكنز Dickens مستبعداً فى البداية ثم أدخل ، وضمت « الانجليزية » امرأتين ونصف ، إذا حسبنا اميلي برونتى Emily Bronte كحالة هامشية ، وكان كل مؤلفيها تقريباً محافظون .

مفغلة « القيم الأدبية » المجردة ، أصرت تمحيص على أن الطريقة التي يقيم بها المرء الأعمال الأدبية مرتبطة بعمق بأحكام أعمق حول طبيعة التاريخ والمجتمع ككل . وفي مواجهة المقاربات النقدية التي رأت في تشريح النصوص الأدبية شيئا من قلة الذوق ، معادلا في المجال الأدبي للايذاء البدني الجسيم ، طورت التحليل الأشد صرامة لتلك الموضوعات المقدسة . وإزاء رعبها من الافتراض اللطيف بأن أى عمل مكتوب بانجليزية رشيقة مماثل في جودته بدرجة أو بأخرى لأى عمل آخر ، أصرت . على التمييز الأشد صرامة بين الخصائص الأدبية المختلفة : فبعض الأعمال « تستحق الحياة » بينما البعض الآخر لا يستحقها بالتأكيد ، ونتيجة لعدم ارتياحه إزاء النزعة الجمالية المترهنة للنقد التقليدي ، أدرك ليفيز في سنواته الأولى الحاجة إلى تناول المسائل الاجتماعية والسياسية : حتى أنه ، عند نقطة معينة ، أظهر بحذر نوعا من الشيوعية الاقتصادية . لم تكن تمحيص مجرد مجلة ، بل بؤرة حملة أخلاقية وثقافية : كان أنصارها يخرجون إلى المدارس والجامعات ليخوضوا المعركة هناك ، مغذين من خلال دراسة الأدب نوع الاستجابات الثرية ، المركبة ، الناضجة ، المميزة ، والجادة أخلاقيا (وكلها اصطلاحات محورية لمجلة تمحيص) التي تسلح الأفراد من أجل البقاء في مجتمع مميكن من الرومانسيات الهابطة ، والعمل المستلب ، والاعلانات التافهة ، ووسائل الاعلام التي تنشر الابتذال .

وأنا أقول « البقاء » ، لأنه بصرف النظر عن لهو ليفيز القصير الأمد « بنوع من الشيوعية الاقتصادية » ، لم يكن هناك أبدا أى بحث جاد لمحاولة تغيير ذلك المجتمع فعلا . كان الأمر سعيا لتغيير المجتمع المميكن الذي يولد هذه الثقافة الذابلة أقل مما كان سعيا لتحمله . بهذا المعنى ، يمكن للمرء أن يزعم ، أن تمحيص قد اعترفت بعجزها من البداية . وكان شكل التغيير الوحيد الذي تمتعته هو التربية : فعن طريق زرع أنفسهم في المعاهد التربوية ، كان المصحون يأملون أن يطوروا إدراكا عضويا ، ثريا في أفراد مختارين هنا وهناك ، يقومون عندئذ بنقل هذا الإدراك إلى آخرين . وفي هذا الايمان بالتربية ، كان ليفيز الوريث الحقيقي للماثيو أرنولد . لكن ، حيث أن هؤلاء الأفراد كان مقدرا لهم أن يكونوا قليلين ومتباعدين فيما بينهم ، بالنظر إلى التأثيرات الشريرة « للحضارة المعممة » ، كان الأمل الحقيقي الوحيد هو في

أن تقوم أقلية مثقفة محصنة بالابقاء على شعلة الثقافة مشتعلة في الأرض الخراب المعاصرة وأن تمررها ، من خلال تلاميذها ، إلى الأجيال المقبلة . وثمة أسس حقيقية للشك في أن الثقافة تتمتع بالقوة التحولية التي أسبغها عليها أرنولد وليفيز . لأنها ، في نهاية المطاف ، جزء من المجتمع وليست حلاله ، فمن سيربي المربين ، كما تسامل ماركس ذات مرة ؟ إلا أن تمحيص اعتنقت هذا « الحل » المثالي لأنها نفرت من التفكير في حل سياسي . أن قضاء دروسك الانجليزية في تنبيه أطفال المدارس إلى خداع الاعلانات أو إلى الفقر الغوى للصحافة الشعبية هو مهمة هامة ، وأهم بالتأكيد من تحفيظهم هجوم حملة الرماح The Charge of the Light Brigade وقد أسست تمحيص بالفعل هذه « الدراسات الثقافية » في انجلترا ، كواحد من أكثر انجازاتها بقاء . لكن من الممكن أيضا أن تبرز للطلبة أن الاعلانات والصحافة الشعبية لا توجدان بشكلهما الراهن الا بسبب دافع الربح . أن الثقافة « المعمة » ليست النتاج الحتمى للمجتمع « الصناعى » بل انها سلبية شكل خاص من الفزعة الصناعية ينظم الانتاج من أجل الربح وليس من أجل الاستعمال ، ويهتم بما سوف يبيع بدلا من الاهتمام بما له قيمة . وما من سبب لافتراض أن هذا النظام الاجتماعى لا يمكن تغييره ، لكن التغييرات الضرورية ستضى إلى ما هو أبعد مدى من القراءة الحساسة للملك لير King Lear . كان كل مشروع تمحيص راديكاليا بصورة مفزعة ويكاد يكون عبثيا بالفعل في الآن نفسه . وكما عبر أحد المعلقين بذلك ، كان هناك إحساس بأن تدهور الغرب يمكن تجنبه بالقراءة الفاحصة^(١٦) . هل كان صحيحا حقا أن الأدب يمكنه أن يصد التأثيرات المميتة للعمل الصناعى وتزمت وسائل الاعلام ؟ كان من المريح ، بلا شك ، أن يشعر المرء أنه بقراءة هنرى جيمس سينتمى إلى الطليعة الاخلاقية للحضارة ذاتها ، لكن ماذا عن كل أولئك الناس الذين لم يقرأوا هنرى جيمس ، والذين لم يسمعوا أبدا عن جيمس ، والذين سيمضون دون شك إلى قبورهم جاهلين برضا عن النفس أنه وجد ثم مضى ؟ هؤلاء الناس يشكلون بالتأكيد الأغلبية الاجتماعية الساحقة ، فهل هم متكلسون أخلاقيا ، ومبتدلون انسانيا ، ومفلسون خياليا ؟ ربما كان المرء يتحدث عن أبويه وعن أصدقائه هنا ، ولذا يجب أن يتمن قليلا . فالكثيرون من هؤلاء الناس يبدون جادين أخلاقيا وحساسين بدرجة كافية : ولا يبدون ميلا خاصا إلى التجول وهم يقتلون ، وينهبون ويسلبون ، وحتى لو فعلوا فلا يبدو أن من الصحافة أن

نرجع ذلك إلى حقيقة أنهم لم يقرأوا هنرى جيمس . كانت حالة تمحيص ضيقية بطريقة لا مفر منها : فقد كانت تنم عن جهل عميق وعدم ثقة في قدرات أولئك الذين لم يكونوا محظوظين بما يكفى لكى يدرسوا الانجليزية في كلية دوننج كوليدج . لقد بدأ أن الناس « العاديين » يكونون مقبولين إذا كانوا رعاة بقر من القرن السابع عشر أو رجال ادغال « حيويين » استراليين .

لكن ، كانت هناك أيضا مشكلة أخرى ، عكس هذه تقريبا . إذ لو لم يكن كل من لا يستطيعون ادراك تضمين enjambement في قصيدة اقظاظا ومقرفين ، فليس كل من يستطيعون انتقاء أخلاقيا . كان الكثيرون منغمسين في الثقافة العميقة حقا ، لكن سيظهر بعد عقد أو نحوه من ميلاد تمحيص أن هذا لم يمنع بعضهم من الانخراط في أنشطة من قبيل الاشراف على قتل اليهود في وسط أوروبا . كانت قوة النقد الليفيى تكمن في قدرته على تقديم اجابة لم يقدر على تقديمها السير والتر رالى ، على سؤال ، لماذا نقرأ الأدب ؟ . وكانت الاجابة ، باختصار ، أن ذلك يجعلك شخصا أفضل . وثمة أسباب قليلة يمكن أن تكون أكثر اغراء من ذلك . وحين دخلت قوات الحلفاء معسكرات الاعتقال بعد تأسيس تمحيص بسنوات قليلة ، لتمتلك قواد كانوا يزوجون ساعات فراغهم بأحد مجلدات جوته Goethe بدا أن شخصا ما لديه تفسير لذلك . إذا كانت قراءة الأدب تجعلك شخصا أفضل حقا ، فلم يكن ذلك أبدا بالطرق المباشرة التى تخيلتها هذه الاجابة في أفضل حالاتها . كان من الممكن أن تستكشف « التقاليد العظيمة » للرواية الانجليزية وتعتقد أنك بعمل ذلك توجه أسئلة ذات قيمة محورية – أسئلة ذات ارتباط حيوى بحياة الرجال والنساء المبددة في عمل غير مجد في مصانع الرأسمالية الصناعية . لكن ، كان من المفهوم أيضا أنك تمرل نفسك بصورة مدمرة عن أولئك الرجال والنساء ، الذين قد يكونوا بطيئين بعض الشيء في ادراك كيف أن تضمينا شعريا يحدث حركة توازن فيزيقى .

هنا ، ربما كانت أصول مهندسى الانجليزية التى ترجع إلى الطبقة المتوسطة الدنيا أمرا ذا معنى . فلأنهم غير ممتلئين ، واقليميين ، ومجتهدون ، وذوى ضمير حى أخلاقيا ، لم يجد الممضون صعوبة في تحديد ما تعظه نزعة الهواية . الطائفة السادة الانجليز من الطبقة العليا الذى شغلوا كراسى استاذية الأدب الأولى في الجامعتين العتيقتين . لم يكن هؤلاء الرجال

من طينتهم : لم يكونوا ما يمكن أن يميل إلى احترامه بشكل خاص ابن صاحب متجر أو ابنة تاجر أقمشة ، باعيتارهم نخبة اجتماعية استبعدت قومهما من الجامعتين العتيقتين . لكن إذا كان لدى الطبقة المتوسطة الدنيا عداا عميق تجاه الارستقراطية العقيمة المترعة فوقها ، فإنها كذلك تعمل بجد لتمييز نفسها عن الطبقة العاملة التي تقع تحتها ، والتي تواجه الطبقة المتوسطة الدنيا دائما خطر السقوط إلى صفوفها . لقد ظهرت تمحيص نتيجة تضارب المشاعر الاجتماعي هذا : فهي راديكالية بالنسبة للمؤسسة الادبية - الأكاديمية ، وذات عقلية شللية تجاه جماهير الشعب . كان اهتمامها العنيف « بالمعايير » يتحدى النبلاء الهواة الذى يشعرون بأن والتر سافيدج لاندور *Walter Savage Landor* ربما كان فائتا على طريقته قدر فتنه جون ميلتون ، وذلك في نفس الوقت الذى تضع فيه اختبارات مستقصية عن أى شخص يحاول شق طريقه لدخول اللعبة . وكان المكسب تفردا حاسما في الهدف ، لم تلوثه تقاضات تذوق الخمر من جهة ، ولا الابتذال « الجماهيرى » من جهة أخرى . وكانت الخسارة هي نزعة انعزالية داخلية عميقة : أصبحت تمحيص نخبة دفاعية تنظر إلى نفسها ، مثل الرومانسيين ، على أنها « مركزية » بينما هي هامشية في الحقيقة ، وتعتقد أنها هي كمبريدج « الحقيقية » بينما كمبريدج الحقيقية منهمكة في حجب المناصب الأكاديمية عنها . وتعتبر نفسها طليعة الحضارة بينما تمجد من منطلق السنين إلى الماضي تلك الوحدة العضوية لعمال الزراعة المستغلين في القرن السابع عشر .

إن الحقيقة الوحيدة المؤكدة عن المجتمع العضوى ، كما علق راييموند وليامز ، هي أنه قد انقضى دوما ^(١٧) . فالمجتمعات العضوية لا تعدو أن تكون أساطير ملائمة لمهاجمة الحياة الميكنة للرأسمالية الصناعية الحديثة . ونتيجة لعجزهم عن تقديم بديل سياسى لهذا النظام الاجتماعى ، قدم المعصونون بديلا « تاريخيا » بدلا من ذلك ، مثلما فعل الرومانسيون من قبلهم . لقد أصروا ، بالطبع ، على أنه ما من رجوع حرق إلى العصر الذهبي ، مثلما حرص على أن يفعل كل كاتب انجليزى رفع مزاعم بيوتوبيا تاريخية من نوع ما . وكان الموضع الذى بقى فيه المجتمع العضوى قائما ، بالنسبة لليفيزيين ، هو بعض استخدامات اللغة الانجليزية . ن لغة المجتمع التجارى لغة مجردة ومصابة بالانيميا : فقد فقدت صلتها بالجذور الحية للخبرة الحسية . الا ان اللغة ، في

الكتابة « الانجليزية » حقاً ، « تصور بشكل متعين » تلك الخبرة المحسوسة : فالادب الانجليزي الحقيقي ثرى لفظياً ، ومركب ، وأحس ، وخاص ، والقصيدة الافضل إذا أردنا تصوير الأمر على نحو كاريكاتورى بعض الشيء ، هي التى إذا قرئت بصوت عال أحدثت صوتاً يشبه قضم تفاحة . و « صحة » و « حيوية » تلك اللغة هي نتاج حضارة « صحية » : لأنها تجسد تكاملاً ابداعياً قد فقد تاريخياً ، وهكذا تعنى قراءة الادب استعادة الصلة الحيوية بجذور وجود المرء ذاته . كلن الادب ، بمعنى من المعانى ، مجتمعاً عضوياً قائماً بذاته : وهو هام لانه لم يكن أقل من ايديولوجيا اجتماعية كاملة .

كان إيمان الليفيزية بـ « الهوية الانجليزية الجوهرية » ، « essential Englishness » - أى إقتناعها بأن بعض أنواع الانجليزية أكثر انجليزية من غيرها - طيبة برجوازية - صغيرة من شوفينية الطبقة العليا التى ساعدت على ميلاد الانجليزية فى المقام الاول . وصارت هذه الشوفينية المفرطة أقل بروزاً بعد عام ١٩١٨ ، حين بدا المجتدون السابقون وطلاب الطبقة المتوسطة الذين يتلقون مساعدة من الدولة يتغلغلون فى روح المدرسة الثانوية الاصلية لأوكسبريدج ، وأصبحت « الهوية الانجليزية » بديلاً محلياً ، أكثر تواضعاً لها . كانت الانجليزية كموضوع دراسى مستمدة ، جزئياً ، من تحوّل تدريجى فى النعمة الطبقيّة داخل الثقافة الانجليزية : لم تكن « الهوية الانجليزية » مسألة رفرفة راية إمبريالية بقدر ما كانت مسألة رقص ريفى ، كانت شعبية وريفية أكثر من كونها متروبوليتانية وأرستقراطية . لكنها إذا كانت قد شجبت الافتراضات الرخوة لرجل مثل السير والتر رالى على أحد المستويات ، فقد كانت متواطئة معها على مستوى آخر . كانت شوفينية عدلتها طبقة اجتماعية جديدة ، كان يمكنها بقليل من الجهد أن ترى نفسها عميقة الجذور فى « الشعب الانجليزي » لدى جون بانايان أكثر مما هي فى طائفة حاكمة متباهية . وكانت مهمتها هي حماية الحيوية المؤارة للانجليزية الشيكسبيرية من الدبيل هيرالد Daily Herald ، ومن اللغات السيئة الطالع مثل الفرنسية التى لا تستطيع الكلمات فيها أن تصوّر على نحو متعين معانيها الخاصة . واستندت كل مقولة اللغة هذه على نزعة محاكاة ساذجة : كانت النظرية أن الكلمات تكون على نحو ما فى أفضل أحوالها الصحية حين تقترب من شرط الاشياء ، وهكذا تكف عن أن تكون كلمات على الاطلاق . واللغة مستلبة

أو هابطة ما لم يتم شحنها بالانسجة. الفيزيقية للخبرة الفعلية ، وتسميتها بالعصارات الوفيرة للحياة الواقعية . وإذا تسلحنا بهذه الثقة في الهوية الانجليزية الجوهرية ، يمكننا أن نقود الكتاب ذوى النزعة اللاتينية أو المتحررين من الجسد (ميلتون ، وشيلي) إلى باب الخروج ، ونخصص مكان الصدارة للكتاب « المتعينين دراميا » (دون ، وهوبكنز) . لم يكن ثمة مجال للنظر إلى إعادة رسم خريطة المجال الأدبي هذه كمجرد تأسيس عقلي لتقاليد ، على هدى مفاهيم ايديولوجية مسبقة محددة : إذ كان الشعور السائد هو أن أولئك الكتاب يجسدون فعلا جوهر الهوية الانجليزية .

وفي الحقيقة ، كان يجرى رسم الخريطة الأدبية في مكان آخر . ففي عام ١٩١٥ قدم إلى لندن ت. س. إليوت ، وهو ابن عائلة « أرستقراطية » من سان لويس كان دورها التقليدي في الزعامة الثقافية يعانى التآكل على يد الطبقة المتوسطة الصناعية لامتها ^(١٨) . وإذا أفزع ، مثل تمحيص ، الجذب الروحي للرأسمالية الصناعية ، لمح اليوت بديلا في حياة الجنوب الأمريكى القديم - وهو مرشح آخر لدور المجتمع العضوى الوهمى ، حيث لا يزال للدم والتربية قيمة . وصل اليوت إلى إنجلترا وقد أزيح عن مكانه ثقافيا وجُرد من ميراثه روحيا ، وفيما وصف بحق بأنه « أكثر أعمال الامبريالية الثقافية التى يمكن أن ينتجها القرن طموحا » ^(١٩) . شرع في تنفيذ عملية انقاذ وهدم شاملة في تقاليدما الأدبية . فقد تم فجأة رفع شأن الشعراء الميتافيزيقيين وكتاب الدراما اليعقوبيين ، وتم اسقاط ميلتون والرومانسيين بوقاحة ، وتم استيراد منتجات أوروبية منتقاه ، تشمل الرمزيين الفرنسيين .

ومثلما كان الأمر في حالة تمحيص ، كان هذا أكثر بكثير من إعادة تقييم « أدبية » : إذ لم يكن يعكس ما هو أقل من قراءة سياسية شاملة للتاريخ الانجليزى . ففي بواكير القرن السابع عشر ، حين كانت الملكية المطلقة والكنيسة الانجيلية لا تزالان مزدهرتين ، أظهر الشعراء أمثال جون دون وجود هربرت (وكلاهما إنجيلي محافظ) وحدة في الادراك *sensibility* ، دمجا سهلا للفكر والشعور . كانت اللغة على اتصال مباشر بالخبرة الحسية ، وكان الذهن « على قمة الحواس » ، وكان التفكير في فكرة فيزيقيا مثل شم وردة . وبحلول نهاية القرن ، سقطت الانجليزية من هذه الحالة الفردوسية . قطعت حرب أهلية عنيفة رأس الملك ، ومزقت بيوريتانية الطبقة الدنيا

الكنيسة ، وأخذت في الصعود تلك القوى التي ستنتج المجتمع العلماني الحديث - أي العلم ، والديمقراطية ، والعقلانية ، والفردية الاقتصادية . ومنذ أندرو مارفل Andrew Marvell ، على وجه التقريب ، استمر الانحدار ، إذن ، طول الوقت . وفي وقت ما من القرن السابع عشر ، رغم أن البيوت غير واثق من التاريخ المضبوط ، بدأ « انفصال في الإدراك » : لم يعد التفكير مثل الشم ، وإنجرفت اللغة لتنفصل عن التجربة ، وكانت النتيجة هي الكارثة الأدبية لجون ميلتون ، الذي حذر اللغة الانجليزية لتصبح طقسا مجديا . كان ميلتون ، بالطبع ، ثوريا بيوريتانيا أيضا ، مما قد لا يكون مُنبت الصلة بنبؤور إليوت ، وفي الواقع ، فإنه كان جزءا من التقاليد الراديكالية غير الممتثلة العظيمة في إنجلترا التي أنتجت ف. ر. ليفيز ، ومن هنا تصبح مسابقة ليفيز إلى تأييد حكم إليوت على الفردوس المفقود Paradise Lost مثيرة للسخرية بوجه خاص . ويعد ميلتون ، وأصل الإدراك الانجليزي انفصامه إلى نصفين منفصلين : فكان بعض الشعراء يستطيعون أن يفكروا لكنهم لا يستطيعون أن يشعروا ، بينما يستطيع آخرون أن يشعروا لكنهم لا يستطيعون أن يفكروا . وتدهور الأدب الانجليزي إلى النزعة الرومانسية والنزعة الفيكتورية : الآن ترسخت بقوة مرطقات « المبقرية الشعرية » ، و « الشخصية » ، « والضوء الداخلي » ، وكلها مذاهب فوضوية لمجتمع فقد الإيمان الجماعي وتدهور إلى نزعة فردية خضالة . ولم يبدأ الأدب الانجليزي في التعامل للشقاء الا بظهور ت . س . إليوت .

إن ما كان البيوت يهاجمه في الحقيقة هو مجمل إيديولوجية ليبرالية الطبقة الوسطى ، والايديولوجيا الحاكمة الرسمية للمجتمع الرأسمالي الصناعي . فالليبرالية ، والرومانسية ، والبروتستانتية ، والفردية الاقتصادية : كلها تمثل العقائد الجامدة الشاذة لأولئك الذين طردوا من البستان السعيد للمجتمع العضوي ، وليس لديهم ما يلوذون به سوى مواردهم الفردية الحقيقية . وهل البيوت الخاص هو نزعة تسلطية يمينية متطرفة : فلا بد للرجال والنساء من التخصية بـ « شخصياتهم » وآرائهم الثقافية من أجل نظام لا شخصي . وفي مجال الأدب ، فإن هذا النظام اللاشخصي هو التقاليد^(٢٠) . ومثل أي تقاليد أدبية أخرى ، فإن تقاليد إليوت بالغة الانتقائية في الحقيقة : فلا يبدو ، في الواقع ، أن مبدأها المنظم هو أي

أعمال الماضي ذات قيمة أبدية ، بقدر ما هو أيها ستساعد ت. س. اليهود على كتابة شعره الخاص . إلا أن هذا البناء العقلي التعسفي يكتسب عندئذ ، بصورة متناقضة ، قوة سلطة مطلقة . فالأعمال الأدبية العظيمة تشكل فيما بينها نظاما مثاليا ، يُعاد تحديده من أن لأخر عند دخول أى رائحة جديدة . والكلاسيكيات الموجودة ضمن الحيز المزدهم للتقاليد تعيد ترتيب مواضعها بأدب لتفسيح مكانا للقادم الجديد ، وتبدو مختلفة على ضوءه ؛ ولكن حيث أن هذا القادم الجديد لا بد أنه كان على نحو ما متضمنا من حيث المبدأ في التقاليد منذ البداية لكي يسمح له بالدخول على الإطلاق ، فإن دخوله يفيد في تأكيد القيم المحورية لتلك التقاليد . إن التقاليد ، بعبارة أخرى ، لا يمكن أن تؤخذ على غرّة : لأنها على نحو ما قد تنبت ، بصورة غامضة ، بالأعمال العظيمة التي لم تكتب بعد ، ورغم أن هذه الأعمال ، فور انتاجها ، ستسبب إعادة تقييم للتقاليد ذاتها ، فإنها سوف تُمتص دون مجهود في معدة التقاليد . والعمل الأدبي لا يمكن أن تكون له قيمة الا بوجوده داخل التقاليد ، مثلما لا يمكن إنقاذ المسيحي إلا بأن يحيا في الرب ؛ كل الشعر يمكن أن يكون أدبا لكن بعض الشعر فقط هو الأدب بالحروف الكبيرة ، حسبما يتصادف أن تكون التقاليد قد تدفقت فيه أم لا . وهذا ، مثل الرحمة الالهية ، أمر لا يقبل التمهيص : فالتقاليد ، مثل الرب القدير أو مثل حاكم مطلق متقلب المزاج ، تحجب حظوظها أحيانا عن مشاهير أدبية « عظيمة » وتنعم بها بدلا من ذلك على نص ضئيل متواضع مدفون في المجهل التاريخي . وعضوية النادي بالدعوة فقط : فبعض الكتاب ، مثل ت. س. إليوت ، يكتشفون مجرد إكتشاف أن التقاليد (أو « العقل الأوربي » ، كما يسميها إليوت أحيانا) تنبجس داخلهم تلقائيا ، لكن هذا ، مثلما في حالة متلقى الرحمة الالهية ، لا يتوقف على الفضل الشخصي ، وليس ثمة ما يمكنك عمله بهذا الشأن بطريقة أو بأخرى . وعضوية التقاليد تتيح لك أن تكون ، في آن واحد ، متسلطا ومتواضعا منكرًا للذات ، وهي تركيبة وجد إليوت فيما بعد أنها أكثر إمكانا من خلال عضوية الكنيسة المسيحية .

وفي المجال السياسي ، اتخذ دفاع إليوت عن السلطة عدة أشكال . فقد غازل الحركة السياسية الفرنسية شبه - الفاشية لكسيون فرانسيز Action Francaise ، وأبدى بضغ تلعيحات سلبية عن اليهود . وبعد تحوله إلى

المسيحية في منتصف العشرينات دعا إلى مجتمع زراعى في غالبية تديره بضع « عائلات عظيمة » ونخبة صغيرة من المثقفين اللاهوتيين الذين يشبهونه . وأغلب الناس في ذلك المجتمع سيكونون مسيحيين ، لكن لما كان الموت بالغ المحافظة في تقديره لقدرة أغلب الناس على الايمان بأى شيء على الإطلاق ، فسوف يكون هذا الايمان الدينى غير واعد بدرجة كبيرة ، يحياها الناس في ايقاع الفصول . وهذا الدواء الذى يشفى كل العلل كان يقدم إلى العالم من أجل خلاص المجتمع الحديث تقريبا في الوقت الذى كانت فيه قوات هتلر تزحف على بولندا .

إن ميزة اللغة الوثيقة الارتباط بالتجربة ، بالنسبة لاليوت ، هى انها تمكن الشاعر من تجاوز التجريدات القائلة للفكر العقلانى والامساك بقرائه من « لحاء المخ ، والجهاز العصبى ، والقنوات الهضمية »^(٢١) . ليس على الشعر أن يخاطب عقل القارئ : فلا يهم حقا ماذا تعنى القصيدة فعلا ، وقد اظهر اليوت أنه لا تقلقه مطلقا التفسيرات المغالية لعمله ذاته . فلم يكن المعنى غير رشوة تُلقى للقارئ لتصرف إنتباهه ، بينما تتسلل القصيدة لتعمل عليه بطرق أكثر فيزيقية ولا وعيا . إن اليوت المثقفة ، مؤلف القصائد الصعبة ذهنيا ، قد كشف في الحقيقة عن كل الاحتمار للذهن الذى يتمتع به أى شخص يمينى لا عقلانى . لقد أدرك بدهاء أن لغات العقلانية الليبرالية للطبقة المتوسطة قد إستهلكت : فلم يعد من المحتمل أن يقتنع أحد بالحديث عن « التقدم » أو « العقل » ، خصوصا وأن ملايين الجثث تفتش ميادين المعارك في أوروبا . لقد أخفقت ليبرالية الطبقة المتوسطة ، ولابد للشاعر أن ينقب خلف هذه المقولات التى فقدت مصداقيتها عن طريق تطوير لغة حسية يمكن أن تُجرى « اتصالا مباشرا مع الأعصاب » . لابد أن يختار الكلمات التى لها « شبكة من الجذور المجسات التى تغوص إلى أعماق المخاوف والرغبات »^(٢٢) والصور المفعزة بدرجة موحية التى يمكن أن تنفذ إلى تلك المستويات « البدائية » التى تكون عندها خبرة كل الرجال والنساء متشابهة . ربما لا زال المجتمع العضوى حيا في نهاية الأمر ، رغم أنه يحيا فقط في اللاوعى الجمعى ؛ ربما كانت هناك رموز وإيقاعات عميقة في النفس ، نماذج عليا لا تقبل التحول عبر التاريخ ، يمكن للشعر أن يلمسها ويبيعها . أن أزمة المجتمع الأوروبى - الحرب العالمية ، والصراع الطبقي الحاد ، والاقتصاديات الرأسمالية المنهارة - يمكن حلها

بإدارة الظهر للتاريخ تماما ووضع الميثولوجيا مكانه . فعميقا تحت الرأسمالية المصرفية يرقد الملك الصياد ، والصور القوية للميلاد ، والموت ، والبعث التي يمكن أن يكشف فيها البشريّة مشتركة . وطبقا لذلك ، نشر النيويت الأرض الخراب The waste Land عام ١٩٢٢ ، وهى قصيدة تعلن أن عقائد الخصوبة تمسك مفتاح الخلاص للغرب . وقد استخدمت تقنياته الطليعية الصارخة لأشد أغراض المؤخرة تخلفا : فقد انتزعت بعنف الوعي الروتيني لكى تبعث فى القارئ احساسا بالهوية المشتركة فى الدم والاحشاء .

إن رأى النيويت فى أن اللغة قد أصبحت راكدة وغير مريحة فى العالم الصناعى ، وغير مناسبة للشعر ، يحمل أوجه شبه بالشكلية الروسية ؛ لكن شاركه فيه كذلك إزرا باوند Ezra Pound ، وت. ا. هولم T.E.Hulme ، والحركة التصويرية Imagist . لقد وقع الشعر ضحية للرومانسيين ، وأصبح أمرا مغشيا ، ونسويا مليئا بالجيشان والمشاعر الرقيقة . تراخت اللغة وفقدت ذكورتها : وهى بحاجة إلى تصليدها ، وجعلها صلبة مثل الصخر ، وإعادة صلتها بالعالم الفيزيقي . والقصيدة التصويرية المثالية هى ثلاثة أبيات مقتضبة ذات صور حازمة ، مثل أمر يطلقه ضابط فى الجيش . كانت العواطف مشوشة وموضع شك ، جزءا من حقبة صاخبة من المشاعر الليبرالية - الفردية المحلقة التى لا بد أن تخضع الآن للعالم اللا - إنسانى الميكانيكى للمجتمع الحديث . وبالنسبة لـ د. هـ. لورنس ، كانت العواطف ، و « الشخصية » ، و « الأنا » قد فقدت مصداقيتها بالمثل ، ولابد أن تقسح المجال للقوة غير الشخصية على نحو لا يرحم للحياة التلقائية - الابداعية . مرة أخرى ، نجد السياسة خلف الموقف النقدي : لقد إنتهت ليبرالية الطبقة الوسطى ، وسوف تطردها تنويعا من ذلك المذهب الذكورى ، الأشد خشونة ، الذى كان مقدرا لباوند أن يكتشفه فى الفاشية .

لم يتخذ طرح تمحيص ، فى البداية على الأقل ، طريق الرجعية اليمينية المتطرفة . بل على العكس ، كانت لا تمثل أقل من موقف الخندق الأخير للزعة الانسانية الليبرالية ، المهمة ، على عكس النيويت وباوند ، بالقيمة الفريدة للفرد وبالمجال الابداعى المشترك بين الأشخاص . وكان بالإمكان تلخيص هذه القيم بكلمة « الحياة » ، وهى كلمة جعلت تمحيص من عدم قدرتها على تعريفها فضيلة . وإذا سألت عن صياغة نظرية عاقلة لقضيتهم ، فقد أظهرت على هذا

النحو أنك في ظلام حالك : فإما أنك تشعر بالحياة أو لا تشعر . وكان الأدب العظيم أدبا مفتوحا على الحياة باحترام ، وما تعنيه الحياة يمكن أن يظهره الأدب العظيم . كانت القضية دائرية ، وحدسية ، ومحصنة ضد كل نقاش ، وتعكس الشللية المغلفة لليفيزيين أنفسهم . لم يكن واضحا في أى جانب تضطك الحياة في الاضراب العام ، أو ما إذا كان الاحتفاء بوجودها النابض في الشعر مساويا لتأييد البطالة الشاملة . وإذا كانت الحياة تمارس عملها في أى مكان فقد كان ذلك في كتابات د . هـ . لورنس ، الذي نصّب ليفيز بطلا في وقت مبكر . إلا أن « الحياة الثقافية - الإبداعية » عند لورنس بدا أنها تتعاشى بسعادة مع أقسى نزعات التمييز الجنسي والعنصرية ، والسلطوية . وبدا أن هذا التناقض لا يزعج بوجه خاص سوى قلة من المحصنين . أما الملامح اليمينية المتطرفة التي كان يشترك فيها لورنس مع اليوت وباوند - وهي إحتقار ساخط للقيم الليبرالية والديمقراطية ، وخضوع عبودي للسلطة اللاشخصية - فقد حُذفت : أعيد قطليا بناء لورنس ليصبح انسانيا ليبراليا ، ووضع في مكانه باعتباره التتويج الظاهر « للتقاليد العظيمة » لفن القص الانجليزي من جين أوستن إلى جورج اليوت ، وهنري جيمس ، وجوزيف كونراد .

كان ليفيز محقا حين استشف في الوجه المقبول لـ د . هـ . لورنس نقدا قويا للـ إنسانية انجلترا الرأسمالية الصناعية . فقد كان لورنس ، شأنه شأن ليفيز نفسه ، يُعدُّ ، بين أشياء أخرى ، وريثا لسلالة الاحتجاج الرومانسي للقرن التاسع عشر ضد عبودية الأجر المميكة للرأسمالية ، وضد قمعيتها الاجتماعية المعقدة وتخريبها الثقافي . لكن حيث أن كلا من لورنس وليفييز رفضا اجراء تحليل سياسي للنظام الذي يعارضانه ، فلم يبق أمامهما سوى الحديث عن الحياة الثقافية - الإبداعية التي أصبحت تزاد تجريدا بصورة صاخبة بقدر استمرارها على ما هو متعين . ويقدر ما كان يقل باطراد وضوح كيف أن الرد على مارفل على مائدة البحث سيغير العمل المميكن لعمل المصانع ، بقدر ما أخذت الفزعة الانسانية الليبرالية لليفييز ترتدى في أحضان الرجعية السياسية الأشد ابتذالا . وقد بقيت تعحيص حتى عام ١٩٥٢ ، وعاش ليفيز حتى عام ١٩٧٨ ؛ لكن خلال هذه المراحل الأخيرة تمخضت الحياة بوضوح عن عداء شرس للتعليم الشعبي ، ومعارضة عنيدة للراديو الترانزستور ، وشكا عميقا في أن « إدمان التليفزيون » له علاقة قوية بالمطالب

الداعية إلى مشاركة الطلبة في التعليم العالي . كان يجب ادانة المجتمع « التكنولوجي - الينتامي » الحديث بلا تحفظ باعتباره « قمينا ويسبب القمامة » : وبدا أن ذلك هو النتيجة النهائية للتمييز النقدي الشامل . كان ليفيز المتأخر يأسف على اختفاء السيد الانجليزى النبيل : دارت العجلة دورة كاملة .



يرتبط اسم ليفيز ارتباطا وثيقا بمصطلحي « النقد العملي » و « القرامة الفاحصة » ، وبعض أعماله المنشورة تحتل مكانها بين أكثر أعمال النقد الانجليزى التى شهدها هذا القرن دقة وريادية . ومن المفيد أن نتأمل مصطلح « النقد العملي » هذا إلى مدى أبعد قليلا . يعنى النقد العملي منهجا كان يزدري اللغو عن الأدب الرفيع ولا يخشى عن حق أن يأخذ النص على حدة ، لكنه كان يفترض أيضا أنك يمكن أن تحكم على « العظمة » و « المركزية » الأدبيتين بتوجيهه إنتباه مركز على القصائد أو القطع النثرية معزولة عن سياقاتها الثقافية والتاريخية . وإذا سلمنا بإفتراضات تمحيص ، فليس ثمة مشكلة هنا حقا : فإذا كان الأدب « معافى » healthy حين يُظهر حسا متعينا بالخبرة المباشرة ، فيمكنتك إذن أن تحكم على هذا من شذرة نثر على نحو مؤكد مثلما يمكن للطبيب أن يحكم بأنك مريض أولا عن طريق تسجيل نبضك ولون جلدك . لم تكن ثمة حاجة لفحص العمل في سياقه التاريخى ، أوحى لناقشة بنية الافكار التى يقوم على أساسها . فقد كانت مسألة تقييم نغمة وإحساس مقطع معين ، و « وضعه في مكانه » بشكل نهائى ثم الانتقال إلى الذى يليه . وليس واضحا قيم كان هذا الاجراء يزيد عن مجرد شكل أكثر صرامة من تذوق - الخمر ، مع التسليم بأن ما سيسميه الانطباعيون الأدبيون « مباركا » ستسميه أنت « قويا بصورة ناضجة » . وإذا بدأ مصطلح الحياة في مجمله ضبابيا وبالح الاتساع ، فقد بدت التقنيات النقدية لتحديدده بالغة الضيق بالنسبة له . ولما كان النقد العملي في ذاته يُهدد بأن يتحول إلى بحث بالغ البرجماتية بالنسبة لحركة مهتمة بشئ ليس أقل من مصير الحضارة ، فقد احتاج الليفيزيون إلى دعمه بـ « ميتافيزيقا » ، ووجدوا واحدة في متناولهم في أعمال د . هـ . لورنس . ولما لم تكن الحياة نسقا نظريا ، بل مسألة حدس خاص ، فإن بإمكانك دائما أن تتخذ موقفك على أساس هذا الحدس لكى

تهاجم انساق الآخرين ؛ لكن حيث أن الحياة هي أيضا قيمة مطلقة بقدر ما تخيل ، فإن بإمكانك كذلك أن تستخدمها لتوبخ أولئك النفسين والتجريبين الذين لا يستطيعون أن يروا أبعد من أنوفهم . وكان من الممكن قضاء وقت طويل وأنت تعبر من إحدى هذه الجبهات إلى الأخرى ، حسب اتجاه نيران العدو . كانت الحياة مبدأ ميتافيزيقيا قاسيا ولا يقبل التساؤل بقدر ما تريد ، يفصل الخراف الأدبية عن النتائج بيقين إنجيلي ، لكن لما لم تكن تتبدى مطلقا إلا في الخصائص المتعينة ، فإنها لم تكن تشكل نظرية منهجية في ذاتها وبالتالي كانت محصنة ضد الهجمات .

و « القراءة الفاحصة » هي الأخرى عبارة تستحق الفحص . إنها مثل « النقد العملي » كانت تعنى التفسير التحليلي المسهب ، وتقدم تريبا قوما للهرء ذى النزعة الجمالية ، لكنها كذلك بدا أنها تتضمن أن كل مدرسة سابقة للنقد لم تقرأ سوى ما متوسطه ثلاث كلمات في كل سطر . والمطالبة بالقراءة الفاحصة تعنى ، في الحقيقة ، أن تفعل ما هو أكثر من أن ترار على الانتباه الواجب للنص . أنها تقترح بصورة لا مفر منها الانتباه لهذا وليس لشيء آخر : لـ « الكلمات على الصفحة » وليس للسياقات التي أنتجتها وتحيط بها . وهي تتضمن تحديدا لنطاق الاهتمام وكذلك تركيزا له - وهو تحديد يحتاجه بشدة الحديث الأدبي الذي يتجول بإرتياح منتقلا من نسيج لغة تنيسون Tennyson إلى طول لحيته . لكن « القراءة الفاحصة » في تبديدها لمثل هذه التهويمات الطرائفية ، كان في جعلتها ما هو أكثر من ذلك : فقد شجعت الوهم في أن أي قطعة من اللغة ، « أدبية » كانت أم لا ، يمكن دراستها أو حتى فهمها منعزلة . كانت بدايات « تشييء » reification العمل الأدبي ، أي معالجته كموضوع في ذاته ، والتي كانت ستجد ذروتها الظاهرة في النقد الجديد الأمريكي .

كانت الرابطة الرئيسية بين انجليزية كمبريدج والنقد الجديد الأمريكي هي عمل ناقد كمبريدج ١.١ . ريتشاردز ، وإذا كان ليفيز يسعى إلى تخليص النقد بتحويله إلى شيء يقارب الدين ، وهكذا يواصل عمل ما تيو أرنولد ، فقد سعى ريتشاردز في أعماله خلال العشرينات لأن يضع له أساسا راسخا في مبادئ سيكولوجيا « علمية » صلبة . والخاصية الحادة ، المفتقرة إلى الحيوية لنتره تتناقض بصورة موحية مع الكثافة المرهقة لأسلوب ليفيز . يجادل

ريتشاردز بأن المجتمع في أزمة لأن التغير التاريخي ، والاكتشاف العلمي خصوصا ، قد سبق وقلل من قيمة الميثولوجيات التقليدية التي عاش بها الرجال والنساء . ومن ثم ، اضطرب بصورة خطيرة التوازن الدقيق للنفس البشرية ، وحيث أن الدين لن يعود يفيد في إعادة التوازن ، فلا بد للشعر أن يقوم بالمهمة بدلا منه . إن الشعر ، كما يلاحظ ريتشاردز بخشونة مذهلة ، « قادر على إنقاذنا ، إنه وسيلة ممكنة تماما للتغلب على الفوضى » (٢٣) . ومثل أرنولد ، يعطى الأدب مكان الصدارة كإيديولوجيا واعية لإعادة بناء النظام الاجتماعي ، ويفعل ذلك في السنوات المضطربة اجتماعيا ، والذائبة اقتصاديا ، وغير المستقرة سياسيا والتي تلت الحرب العظمى .

والعلم الحديث ، فيما يزعم ريتشاردز ، هو نموذج المعرفة الحقة ، لكنه لم يبلغ الكمال عاطفيا . وإن يلبي حاجة الشعب لاجابات على أسئلة « ماذا ؟ » و « لماذا ؟ » ، وسيكتفى بدلا من ذلك بالاجابة على سؤال « كيف ؟ » . ولا يعتقد ريتشاردز نفسه أن « ماذا ؟ » و « لماذا ؟ » هي أسئلة أصيلة ، لكنه يسلم بأريحية بأن معظم الناس يفعلون ، وما لم تقدم بعض الاجابات - الزائفة على تلك الاسئلة - الزائفة فإن المجتمع قد ينهار . ودور الشعر هو أن يقدم تلك الاجابات - الزائفة . فالشعر لغة « انفعالية » emotive وليست « مرجعية » 'referential' ، هو نوع من « الجملة التقريرية - الزائفة » pseudo-statement التي تبدو أنها تصف العالم لكنها في الحقيقة تنظم ببساطة مشاعرنا حوله بطرق مرضية . وأكثر أنواع الشعر كفاءة هو ذلك الذي ينظم أكبر عدد من الدوافع بأقل كمية من التعارض أو الاحباط . ويدون ذلك العلاج النفسي ، يمكن أن تنهار مقاييس القيم تحت « الامكانيات الأشد شرا للسينما وعكبر الصوت » (٢٤) .

في حسابات ريتشاردز الكمية ، كان النموذج السلوكي للعقل في الحقيقة جزءا من المشكلة التي كان يقترح لها حلا . وبدلاً من أن يطرح التساؤل النظرة المستلبة للعلم على أنه مسألة أداة خالصة ، « مرجعية » بصورة محايدة ، فإنه يشارك في هذه الخرافة الوضعية ثم يحاول بطريقة عرجاء أن يلحق بها شيئا أكثر بهجة . وبينما شن ليفيز الحرب على التكنولوجيين - البفتامين ، حاول ريتشاردز أن يهزمهم في لعبتهم . وبالربط بين نظرية نفعية معينة عن القيمة وبين نظرة جمالية أساسا للخبرة الانسانية (فالغن ، كما

يفترض ريتشاردز ، يعرف كل الخبرات الأكثر امتيازاً) ، يقدم الشعر كوسيلة « للمصالحة الباردة » لفوضى الوجود الحديث . إذا لم يكن يمكن حل التناقضات التاريخية في الواقع ، فإنها يمكن التوفيق بينها بصورة متكلفة باعتبارها « دوافع » سيكولوجية خفية ضمن العقل التأملى . والفعل ليس مرغوباً فيه بوجه خاص ، لأنه يميل إلى إعاقه أى توازن كامل للدوافع . يلاحظ ريتشاردز « ما من حياة يمكن أن تكون ممتازة وتكون فيها الاستجابات الأولية غير منظمة ومشوشة »^(٢٥) . وتنظيم الدوافع الدنيا التى لا تخضع لقانون على نحو أكثر كفاءة سيضمن بقاء الدوافع الأعلى ، الأرقى ، وليس هذا بعيداً عن الإيمان الفيكترى بأن تنظيم الطبقات الدنيا سيضمن بقاء الطبقات العليا ، وهو يرتبط به بصورة ذات مغزى .

أما النقد الجديد الأمريكى ، الذى ازدهر من أواخر الثلاثينات حتى الخمسينات ، فقد حمل أثراً عميقة لهذه المذاهب . ويؤخذ النقد الجديد عموماً على أنه يضم عمل إليوت ، وريتشاردز وربما كذلك ليفيز وويليام إميسون ، بالإضافة إلى عدد من النقاد الأدبيين الأمريكيين البارزين ، ومن بينهم جون كرو رانسوم John Crowe Ransom ، و. ك. ويمسات W.K. Wimsatt ، وكليث بروكس Cleanth Brooks ، وآلن تيت Allen Tate ، ومونرو بريدرلى Monroe Bredasley ، ورب. بلاك مور R.P. Blackmur . وماله مغزى أن الحركة الأمريكية كانت تضرب بجذورها في الجنوب الأمريكى المتخلف اقتصادياً - في إقليم الدم والتربية التقليديين حيث اكتسب ت. س. إليوت الشاب لمحة مبكرة من المجتمع العضوى . وخلال فترة النقد الجديد الأمريكى ، كان الجنوب في الواقع يمر بفترة تصنيع سريع ، بعد أن غزته الاحتكارات الرأسمالية الشمالية ؛ لكن متغى الجنوب « التقليديين » الذين أصطوا النقد الجديد إسمه ، من أمثال جون كرو رانسوم ، كانوا لا زالوا قادرين على أن يكتشفوا فيه بديلاً « جمالياً » للعقلانية العلمية العقيمة للشمال الصناعى . ويعد أن أزاحه الغزو الصناعى من مكانه مثل ت. س. إليوت ، وجد رانسوم ملاذاً في البداية في ما يسمى بحركة الفارين Fugitives الأدبية في العشرينات ، ثم في السياسة الزراعية Agrarian اليمينية في الثلاثينات . بدأت إيديولوجيا النقد الجديد في التبلور : كانت العقلانية العلمية تخرب « الحياة الجمالية » للجنوب القديم ، وتتزعزع من الخبرة الانسانية

خصوصيتها الحسية ، وكان الشعر حلا محتملا . كانت الاستجابة الشعرية ، على خلاف الاستجابة العلمية ، تحترم التكامل الحسى لموضوعها : فلم تكن مسألة ادراك عقلى بل مسألة وجدانية تربطنا « بجسم العالم » ، فى رابطة دينية من الناحية الجوهرية . ومن خلال الفن ، يمكن أن نستعيد عالما مستتباً بكل ثراء تنوعه . والشعر ، بكونه نمطا تأمليا أساسا ، سيحفزنا ليس الى تغيير العالم بل إلى توقيره على ما هو عليه ، ويعلمنا أن نتناوله بتواضع فزيه .

بعبارة أخرى ، كان النقد الجديد ، مثل تصحيص ، ايدىولوجية إنتليجنسيا دفاعية ، مقتلعة الجذور أعادت فى الأدب اختراع ما لم تستطع العثور عليه فى الواقع . كان الشعر ديناً جديداً ، ملاذاً تواقاً للماضى من استلابات الرأسمالية الصناعية . وكانت القصيدة ذاتها معتمدة أمام البحث العقلى مثل الرب القدير ذاته : فهى توجد كموضوع مغلق على نفسه ، مكتملة بصورة غامضة فى وجودها الفريد ذاته . كانت القصيدة هى ما لا يمكن كتابته بعبارات أخرى ، ولا يمكن التعبير عنه بأية لغة أخرى سوى ذاتها : وكل جزء من أجزائها مطوى على الأجزاء الأخرى فى وحدة عضوية مركبة يُعد انتهاكها نوعاً من التجديف . ومن ثم ، كان النص الأدبى ، بالنسبة للنقد الجديد الأمريكى مثلما بالنسبة لـ ١.١. ريتشاردز ، يُدرك بما يمكن تسميته اصطلاحات « وظيفية » : ومثلما طورت السوسىولوجيا الوظيفية الأمريكية نموذجاً « خالياً من النزاعات » للمجتمع ، « يتكيف » فيه كل عنصر مع كل عنصر آخر ، نبذت القصيدة كل احتكاك ، وعدم انتظام ، وتناقض فى التعاون المتسابق (المتماثل symmetrical) لسماتها المتنوعة . وكانت النغمات الأساسية هى « التماسك » Coherence و « التكامل » : لكن إذا كان على القصيدة أيضاً أن تحدث فى القارئ موقفاً ايدىولوجياً محدداً تجاه العالم - هو ، تقريبا ، موقف قبول تأمل - فلا يمكن دفع هذا التأكيد على التماسك الداخلى إلى النقطة التى تنفصل فيها القصيدة عن الواقع تماما . ومن ثم كان ضروريا ربط هذا التأكيد على وحدة النص الداخلية بإصرار على أن العمل ، من خلال تلك الوحدة ، « يناظر » الواقع نفسه بمعنى من المعانى . وبعبارة أخرى ، فإن النقد الجديد ، نكس عن أن يبلغ مرتبة شكلية مكتملة ، وخفها بطريقة غير مُقننة بنوع من التجريبية - بإيمان بأن خطاب القصيدة « يتضمن » فى داخله الواقع على نحو ما .

وإذا كان القصيدة أن تصبح حقا موضوعا في ذاته ، فقد كان على النقد الجديد أن يفصلها عن كل من المؤلف والقارئ . وقد افترض أ. ١. ريتشاردز بسذاجة أن القصيدة لم تكن أكثر من وسط شفاف يمكننا من خلاله أن نلاحظ العمليات processes النفسية للشاعر : فالقراءة هي مسألة إعادة خلق للحالة الذهنية للمؤلف في أذهاننا . وفي الحقيقة ، فإن الكثير من النقد الأدبي التقليدي كان يعتقد بهذا الرأي بصورة أو بأخرى . فالأدب العظيم هو نتاج رجال عظماء ، وقيمتهم تكمن أساسا في السماح لنا بالنفوذ الحميم إلى أرواحهم . وثمة مشكلات عديدة في هذا الموقف . وبداية ، فإنه يختزل كل الأدب إلى شكل مستتر من السيرة الذاتية : فنحن لا نقرأ الأعمال الأدبية كأعمال أدبية ، بل ببساطة كطريق ثانوية لمعرفة شخص ما . والأمور الثاني ، أن هذه النظرة تستلزم أن الأعمال الأدبية هي حقا « تعبيرات » عن ذهن مؤلف ، مما لا يبدو طريقة مفيدة بوجه خاص لمناقشة غمامة ركوب حمراء صغيرة Little Red Riding Hood أو أغنية راقية الأسلوبية عن حب في البلاط الملكي . وحتى إذا نفذت إلى ذهن شيكسبير عند قراءة هامليت Hamlet ، فما معنى التعبير عن الأمر على هذا النحو ، إذا كان كل ما نفذت إليه من ذهنه هو نص هامليت ؟ لماذا لا أقول بدلا من ذلك أنني أقرأ هامليت ، حيث أنه لم يترك دليلا على ذلك سوى المسرحية نفسها ؟ هل كان ما في ذهنه « مختلفا عما كتبه ، وكيف ندرى ؟ هل عرف هو نفسه ما في ذهنه ؟ هل الكتاب على الدوام متحكمون تماما في معانيهم ؟

رفض النقاد الجدد بجسارة نظرية الرجل العظيم في الأدب ، مصرين على أن نوايا المؤلف في الكتابة ، حتى لو أمكن استعادتها ، ليس لها علاقة بتفسير نصه . كذلك لا يجب خلط الاستجابات العاطفية للقراء المعينين بمعنى القصيدة : فالقصيدة تعني ما تعنيه ، بصرف النظر عن نوايا الشاعر أو المشاعر الذاتية التي يستمدّها منها القارئ . (٢٦) المعنى شيء عام وموضوعي ، منقوش في نفس لغة النص الأدبي ، وليس مسألة دافع شعبي مفترض ما في رأس مؤلف شبيب موتا ، ولا دلالات خاصة تعسفية يمكن أن يربطها قارئ ما بكلماته . وسوف نناقش مزايا وعيوب هذا الرأي في الفصل الثاني ، وفي هذه الأثناء ، يجب الإقرار بأن مواقف النقاد الجدد من هذه الأسئلة كانت شديدة الارتباط بنزوعهم إلى تحويل القصيدة إلى موضوع

مكتف - بذاته ، صلب ومادى مثل جرة أو أيقونة . أصبحت القصيدة شكلا فراغيا بدل أن تكون سيرورة زمنية . وسار إنقاذ النص من المؤلف والقارئ بدا بيد مع تخليصها من أحبولة أى سياق اجتماعى أو تاريخى . ومن المؤكد أن المرء بحاجة إلى معرفة ماذا كان يمكن أن تعنيه كلمات القصيدة بالنسبة لقرائها الأصليين ، لكن هذا النوع التقنى تماما من المعرفة التاريخية كان هو النوع الوحيد المسموح به . كان الأدب حلا للمشكلات الاجتماعية ، وليس جزءا منها ، ويجب اقتلاع القصيدة من حطام التاريخ ورفعها إلى فضاء سام فوقه .

كان ما فعله النقد الجديد ، فى الحقيقة ، هو تحويل القصيدة إلى صنم . وإذا كان ١.١. ريتشاردز قد « نزع مادية » النص ، مختزلا إياه إلى نافذة شفافة مفتوحة على نفس الشاعر ، فإن النقد الجدد الأمريكيين قد أعادوها مادية بإنشاق ، وجعلوها تبدو شيئا ذا أربعة أركان ومقدمة تصد الحصى أكثر من كونها سيرورة للمعنى . وكان هذا من قبيل المفارقة ، لأن نفس النظام الاجتماعى الذى كان ذلك الشعر احتجاجا ضده كان حافلا بمثل هذه « التشبيئات » ، فهو يحول الناس ، والعمليات ، والمؤسسات إلى « أشياء » . هكذا أسبغ على القصيدة النقدية الجديدة ، مثلها مثل الرمز الرومانسى ، طابع سلطة غيبية مطلقة لا تقبل أى جدال عقلى . ومثلها مثل أغلب النظريات الأدبية الأخرى التى بحثناها حتى الآن ، كان النقد الجديد فى جذوره لا - عقلانية مكتملة ، وثيقة الارتباط بالدوجما (العقيدة الجامدة) الدينية (كان العديد من النقد الجدد الأمريكيين البارزين مسيحيون) ، وبسياسة « الدم والأرض » اليمينية للحركة الزراعية . لكن هذا لا يعنى الإيحاء بأن النقد الجديد كان معاديا للتحليل النقدى ، أكثر مما كانت تمحيص . إذ بينما كان بعض الرومانسيين الأسبق يميلون إلى الانحناء فى صمت خاشع أمام سر النص الذى لا يسير غوره ، غرس النقد الجدد عن قصد أكثر تقنيات التشريع النقدى خشونة وعناداً . ونفس الدافع الذى حفزهم إلى الإصرار على وضع « موضوعى » للعمل قادهم أيضا إلى تطوير طريقة « موضوعية » صارمة لتحليله . والتقرير النمطى للنقد الجديد عن قصيدة يقدم بحثا صارما لمختلف « التوترات » tensions ، و « التعارضات » paradoxes و « تضاربات المشاعر » ambivalences فيها ، مبينا كيف تحل هذه وتتكامل عن طريق

بنيته الصلدة . فإذا كان على الشعر أن يكون المجتمع العضوى الجديد في ذاته ، الحل النهائي للعلم ، والمادية ، وأقول الجنوب الأمريكى « الجمالى » مالك العبيد ، فما كان له أن يستسلم للانطباعية النقدية أو للنزعة الذاتية الرخوة .

وفضلاً عن ذلك ، تطور النقد الجديد خلال السنوات التى كان فيها النقد الأدبى فى أمريكا الشمالية يناضل ليصبح « احترافياً » ، مقبولا كمذهب أكاديمى محترم . وكانت بطاريات أدواته النقدية طريقة لمناقشة العلوم المضبوطة بشروطها ، فى مجتمع كانت فيه تلك العلوم هى المعيار السائد للمعرفة . وهكذا ، فبعد أن بدأت الحركة حياتها كملحق أو بديل لى نزعة انسانية للمجتمع التكنوقراطى ، وجدت نفسها تعيد انتاج تلك التكنوقراطية بطرقها هى . ذاب المتمرد فى صورة سيدة ، ومع تقدم الأربعينات والخمسينات ، أخذت المؤسسات الأكاديمية تضمه إليها بسرعة بالغة . وقبل مضى وقت طويل ، بدا النقد الجديد وكأنه أكثر الأشياء طبيعية فى العالم النقدى الأدبى ، وفى الحقيقة ، كان يصعب تخيل أنه كان شئاً آخر على الإطلاق . اكتمل المشوار الطويل الذى بدأ من ناشفيل ، وتينيسى ، موطن الفارين ، الى جامعات الرابطة الجامعية فى الشاطئ الشرقى . East Coast Ivy League Universities

وكان هناك سببان على الأقل جعلتا النقد الجديد يلقى قبولا حسنا فى الأكاديميات . الأول ، أنه قدم منهجا بيذاوجيا ملائما للتعامل مع أعداد متزايدة من الطلبة^(٢٧) . فتوزيع قصيدة قصيرة على الطلاب ليتفهموها كان أقل إرهاقا من وضع منهج دراسى عن روايات العالم العظيمة . والثانى ، أن رأى النقد الجديد فى القصيدة على أنها توازن هش لمواقف متضاربة ، توفيق نزيه لدوافع متناقضة ، ثبت أنه عميق الجاذبية للمتقنين الليبراليين المتشككين الذين أربكتهم العقائد الجامدة المتصادمة للحرب الباردة . فقراءة الشعر بطريقة النقد الجديد تعنى ألا تلزم نفسك بشئ : فكل ما يعطيك إياه الشعر هو « النزاهة » ، وهى رفض هادئ ، تأمل ، عادل بصورة لا تخبر عليها ، لى شئ على وجه الخصوص . وهى تدفعك إلى معارضة المكابرة McCarthyism أو تأييد الحقوق المدنية أقل مما تدفعك إلى أن تخبر هذه الضغوط على أنها مجرد ضغوط جزئية ، تتوازن على نحو متناغم دون شك فى

مكان آخر من العالم عن طريق اضدادها المكمل لها . كانت ، بتعبير آخر ، رويته للقصور الذاتى السياسى ، ومن ثم للخضوع للوضع القائم السياسى . وبالطبع ، كان ثمة حدود لهذه التعددية الخبيثة : فالقصيدة ، بعبارة كلينث بروكس ، هى « توحيد للمواقف فى مراتبية خاضعة لموقف كل وحاكم » . (٢٨) كانت التعددية أمرا طيبا جدا ، بشرط ألا تنتهك النظام المراتبى ، يمكننا أن نتذوق باستمتاع مختلف الاحتمالات المتنوعة لنسيج القصيدة ، طالما ظلت البنية الحاكمة للقصيدة سليمة لم تمس . والتعارضات يجب تحملها ، طالما أمكن دمجها فى هارمونية فى النهاية . كانت حدود النقد الجديد هى جوهرها حدود الديمقراطية الليبرالية : فالقصيدة ، كما كتب جون كرورانسوم ، « مثل دولة ديمقراطية ، إذا صح التعبير ، تحقق أهداف الدولة دون التضحية بالطابع الشخصى لمواطنيها » . (٢٩) . ومن المثير للاهتمام أن نعرف ماذا كان يمكن أن يفعله العبيد الجنوبيون بهذا التأكيد .

وربما لاحظ القارئ أن « الأدب » ، فى أعمال النقد القلائل الأخيرين الذين ناقشتهم ، قد إنزلق بطريقة غير محسوسة ليصبح هو « الشعر » . فالنقاد الجدد و.أ.أ. ريتشاردز مهتمون بالقصائد على نحو حصري تقريبا ، ويتسع ت.س. إليوت ليشمل الدراما لكن ليس الرواية ، ويتناول ف.ر. ليفيز الرواية لكنه يفحصها تحت اسم « القصيدة الدرامية » - أى ، أى شيء باستثناء الرواية . وفى الحقيقة ، فإن معظم النظريات الأدبية « تعطى الصدارة » دون وعى لجنس أدبى معين ، وتستمد أحكامها العامة منه ؛ وقد يكون من المثير أن نتبع هذه العملية عبر تاريخ نظرية الأدب ، محددين الشكل الأدبى المعين الذى يتخذ كنموذج . أما فى حالة نظرية الأدب الحديثة ، فإن التحول إلى الشعر يحمل دلالة خاصة . لأن الشعر ، من بين كل الأجناس الأدبية ، هو أكثرها فيما يبدو انعزالا عن التاريخ ، والذى يتفاعل فيه « الاحساس » sensibility فى أنقى صوره ، وهو الشكل الأقل اضطباغا بالصيغة الاجتماعية . إذ يكون من الصعب أن ننظر إلى ترويسترام شلغدى . أو الحروب والسلام كبنيات محكمة التنظيم من تضارب المشاعر الرمزية . وحتى فى إطار الشعر ، فإن النقد الذين استعرضتهم غير مهتمين بدرجة لافتة بما يمكن تسميته تبسيطيا باسم « الفكر » . فنقد إليوت يظهر نقضا غير عادى فى الاهتمام بما نقوله الأعمال الأدبية فعلا : فاهتمامه محصور بكامله تقريبا

في خصائص اللغة ، وأساليب الشعور ، وعلاقات الصورة والخبرة . والعمل « الكلاسيكي » بالنسبة لاليوت هو العمل الذي ينبثق من بنية معتقدات مشتركة ، لكن ماهية هذه المعتقدات أقل أهمية من حقيقة أنها مشتركة على نحو عام . وبالنسبة لريتشاردز ، فإن الانشغال بالمعتقدات هو عقبة إيجابية أمام التقييم الأدبي : فالعاطفة القوية التي نشعر بها عند قراءة قصيدة قد تعطي الشعور بأنها معتقد ، لكن هذا مجرد شرط - زائف آخر . وليفيز وحده هو الذي يفلت من هذه الشكلية ، برأيه في أن الوحدة الشكلية المركبة لعمل ما ، و« إنفتاحه الخاشع أمام الحياة » ، هما وجهان لنفس العملية . إلا أن عمله ، في الممارسة ، يميل إلى التوزع بين النقد « الشكلي » للشعر والنقد « الأخلاقي » لفن القص .

لقد ذكرت أن الناقد الانجليزي ويليام إمبسون يضم أحيانا إلى النقد الجديد ، لكنه في الحقيقة يقرأ على نحو أكثر إثارة للاهتمام على أنه خصم لا يلين لمذاهبهم الأساسية . وما يجعل إمبسون يبدو كناقد جديد هو أسلوبه في التحليل الذي يشبه عصر الليومن ، وبراعته الخشنة التي تأخذ بالانفاس والتي يكشف بها عن أدق ظلال المعنى الأدبي ؛ لكن كل هذا في خدمة عقلانية ليبرالية من الطراز القديم متعارضة بعمق مع النزعة الباطنية esotericism الرمزية لامثال اليوت وبروكس . وفي أعماله الرئيسية سبعة أنماط من الالتباس (١٩٢٠) Seven Types of Ambiguity ، وبعض تنويعات القصيدة الرعوية (١٩٢٥) Some Versions of Pastoral ، وبنية الكلمات المركبة (١٩٥١) The Structure of Complex Words ، ورب ميلتون (١٩٦١) Miltons God ، يصب إمبسون الماء البارد للحس المشترك الانجليزي جدا على تلك الضراعات المتقدة ، واضحا في أسلوبه الثرى البسيط عن عمد ، والخافت النبرة ، والدراج بسلاسة . وبينما يفصل النقد الجديد النص عن الخطاب العقلي والسياق الاجتماعي ، يصر إمبسون بصفاة على تناول الشعر على أنه فصيلة من اللغة « العادية » يمكن بصورة معقولة التعبير عنه بعبارات أخرى ، عل أنه نوع من الكلام يعد امتدادا لطرقنا العادية في الحديث والفعل . وهو « قصدي » intentionalist لا يخل ، يأخذ في اعتباره ما يحتمل أن يكون المؤلف قد قصده ويقدر هذا بأشد الطرق الانجليزية سماحة ، وتهذيبا . وبدلا من أن يوجد العمل الأدبي

كموضوع مغلوق غير نفاذ ، فإنه بالنسبة لامبسون مفتوح - النهاية : وفهمه يتضمن ادراك السياقات العامة التى تستخدم فيها الكلمات اجتماعيا ، بدلا من مجرد تتبع منظومات من التماسك اللفظى الداخلى ، وتلك السياقات يمكن دوما أن تكون غير محددة . ومن المثير للاهتمام أن نقابل « التباسات » إمبسون الشهيرة مع « تعارض » ، و « مفارقة » و « تضارب مشاعر » النقد الجديد . فالمصطلحات الأخيرة توحى بإندماج اقتصادى لمعنيين متعاكسين لكنهما متكاملين : فالقصيدة النقدية الجديدة هى بنية مشدودة لتلك النقائص ، لكنها لا تهدد أبدا حاجتنا إلى التماسك لأنها قابلة دائما للحل فى وحدة مغلقة . والالتباسات الامبسونية ، من جهة أخرى ، لا يمكن تثبيتها أبدا بصورة نهائية : فهى تشير الى نقاط تتداعى عندها لغة القصيدة ، أو تخرج عن مسارها ، أو ترمى إلى ما هو أبعد من نفسها ، حبلى بالايحاءات عن سياق للمعنى من المفترض أنه لا يمكن إستنفاده . وبينما يتم حبس القارئ عن طريق بنية مغلقة من تضاربات المشاعر ، ويختزل إلى سلبية معجبه ، يطالب « الالتباس » بمشاركة القارئ ، أو القارئة ، الفعالة : أن الالتباس ، كما يعرفه إمبسون ، هو « أى ظلال لفظية للمعنى ، مهما صغرت ، تفسح مجالا لردود فعل بديلة تجاه نفس القطعة من اللغة »^(٣٠) . إن استجابة القارئ هى التى تُعوض الالتباس ، وهذه الاستجابة تعتمد على ما هو أكثر من القصيدة وحدها . بالنسبة لـ أ. أ. ريتشاردز والنقاد الجدد ، يكون معنى كلمة شعرية « سياقيا » بصورة جذرية ، أى أنه وظيفة للتنظيم اللفظى الداخلى للقصيدة . وبالنسبة لامبسون ، يجلب القارئ إلى العمل حتما سياقات خطاب اجتماعية كاملة ، وافتراضات ضمنية عن تكوين المعنى قد يتحداها النص لكنه فى استمرارية معها . إن بويطيقا (فن الشعر) إمبسون ليبرالية ، اجتماعية وديمقراطية ، مناسبة ، برغم كل خصوصيتها المذهلة ، للتعاطفات والتوقعات المحتملة من جانب قارئ عادى وليس للتقنيات التكنوقراطية للناقد المحترف .

ومثل كل الحس المشترك الانجليزى ، فإن للحس المشترك لدى إمبسون حدوده القاسية . إنه عقلانى تنويرى من الطراز القديم نجد أن ثقته بالتهذيب ، والمعقولة ، والتعاطفات الانسانية المشتركة والطبيعة الانسانية العامة هى أمور تكتسب العطف لكنها موضع شك . ويشترك إمبسون فى تساؤل نقدى - ذاتى دائم عن الفجوة بين دقته الذهنية والانسانية المشتركة

البسيطة : و « الرعوية » تعرف بأنها النمط الأدبي الذى يمكن أن يتعايش فيه الاثنان بلطف ، رغم أن ذلك لا يخلو أبداً من وعى ذاتى تهكمى حول عدم التناسب . لكن مفارقة إمبسون ، ومفارقة شكل الرعوية الأثير لديه ، هى كذلك علائم على تناقض أعمق . لأنها تحدد مآزق المثقف الأدبى الليبرالى الذهن فى العشرينات والثلاثينات ، والذى يعى التفاوت البالغ بين شكل من الذكاء النقدي أصبح الآن شديد التخصص وبين الهموم « الكونية » للأدب الذى يعمل عليه هذا الذكاء النقدي . هذا الوعى المرتبك ، الملتبس ، الذى يدرك الصدام بين البحث عن ظلال شعرية للمعنى أشد رهافة باستمرار وبين الكساد الاقتصادى ، هذا الوعى لا يمكنه حل هذه الالتزامات الا بالايمان بوجود « عقل مشترك » قد يكون فى الحقيقة أقل عمومية وأشد خصوصية اجتماعياً مما يبدو . وليست الرعوية بالضبط مجتمع إمبسون العضوى : إن ما يجتذبه هو عدم إحكام وعدم تناسب الشكل ، وليست أى « وحدة حيوية » ، إنها التقابلات التى تحدث المفارقة بين اللوردات والفلاحين ، بين المعقد والبسيط . لكن الرعوية تزوده رغم ذلك بنوع من الحل التخيلى لمشكلة تاريخية ضاغطة : مشكلة علاقة المثقف « بالانسانية المشتركة » ، العلاقة بين نزعة شك ذهنية متسامحة ومعتقدات أبهظ ثمناً ، وبين العلاقة الاجتماعية لنقد احترامى بمجتمع تطحنه الأزمة .

يزى إمبسون أن معانى نص أدبى هى دائماً وإلى درجة معينة ، مشوشة ، ولا يمكن اختزالها إلى تفسير نهائى ؛ وفى التقابل بين « التباسه » وبين « تضارب المشاعر » لدى النقد الجديد ، نجد نوعاً من التمهيد المبكر للمناقرة بين البنيويين وما بعد البنيويين والتى سنستكشفها فيما بعد . كذلك جرت الإشارة إلى أن اهتمام إمبسون بمقاصد المؤلف يذكرنا على نحو ما بعمل الفيلسوف الألمانى إدموند هوسرل Edmund Husserl .^(٣١) وسواء كان ذلك حقيقياً أم لا ، فإنه يتيح لنا انتقالاً مناسباً إلى الفصل التالى .

الفينومولوجيا ، والتأويل ، ونظرية التلقى

في عام ١٩١٨ كانت أوروبا حطاماً ، وقد دُمّرتها افطع حرب في التاريخ . وغداة تلك الكارثة ، اجتاحت القارة موجة من الثورات الاجتماعية : فشهدت الأعوام حوالى ١٩٢٠ إنتفاضة سبارتاكوس في برلين والإضراب العام في فيينا ، وإقامة سوفيات العمال في ميونيخ ويودابست ، وإحتلال المصانع بالجملة في كل أرجاء إيطاليا . سُحقت جميع هذه التمرّدات بعنف ، لكن النظام الاجتماعي للرأسمالية الأوروبية كان قد هزّت من جذوره مذبحة الحرب وما أعقبها من هياج سياسى . كذلك كانت الإيديولوجيات التى تعود هذا النظام الإعتماد عليها ، والقيم الثقافية التى يحكم بها ، تعاني هي الأخرى من إضطراب عميق . وبدا العلم وكأنه تضاعل إلى وضعية عقيمة ، إلى هوس قصير النظر بتصنيف الحقائق ، وبدت الفلسفة معرّقة بين تلك الوضعية من جهة ، وبين نزعة ذاتية لا يمكن الدفاع عنها من جهة أخرى ، وتفتشت أشكال الفزعاء النسبية واللاعقلانية ، وعكس الفن هذا الفقدان المحير للمركزات . وفى هذا السياق من الأزمة الإيديولوجية الواسعة النطاق ، والذى سبق الحرب العالمية الأولى ذاتها بزمان طويل ، حاول الفيلسوف الالماني إدموند هوسرل Edmund Husserl تطوير منهج فلسفى جديد يمنح اليقين المطلق لحضارة . تتفكك . وكان الاختيار ، كما كتب هوسرل فيما بعد في كتابه *لزمة العلوم الأوروبية* (١٩٣٥) ، إختياراً بين الهمجية اللاعقلانية من جهة ، وبين الميلاد الروحي من جديد من خلال « علم للروح مكتف بذاته تماماً » من جهة ثانية .

ومثل سلفه الفيلسوف الفرنسى رينيه ديكارت Rene Descartes ، بدا هوسرل بحثه عن اليقين بأن رفض مؤقتاً ما أسماه « الموقف الطبيعى » -

أى إعتقاد رجل الشارع الراجع إلى الحس المشترك بأن الأشياء توجد مستقلة عنا في العالم الخارجى ، وأن معلوماتنا عنها جديرة بالثقة عموماً . فذلك الموقف إكتفى بأن إعتبر إمكانية المعرفة أمراً مسلماً به ، بينما هذه الإمكانية هى ، على وجه الدقة ، ما هو موضع شك . فماذا ، إذن ، يمكننا أن نكون واضحين بشأنه ومتيقنين منه ؟ رغم أننا لا يمكن أن نكون متأكدين من الوجود المستقل للأشياء ، كما يجادل هوسرل ، فإننا يمكن أن نكون على يقين من الكيفية التى تظهر لنا بها مباشرة فى الوعي ، مما إذا كان الشيء الفعلى الذى نُخبره وهماً أم لا . يمكن النظر إلى الموضوعات لا على أنها أشياء في ذاتها بل على أنها أشياء مُوضَّعة Posited ، أو «مقصودة» Intended من جانب الوعي . فكل وعى هو وعى بشئ : وخلال التفكير ، أكون واعياً بأن فكرى « يشير باتجاه » موضوع ما . وفعل التفكير وموضوع الفكر مرتبطان داخلياً ، ومتوقفان على بعضهما على نحو متبادل . ووعى ليس مجرد تسجيل سلبي للعالم ، بل انه يؤسس بنشاط أو « يقصده » . ولكى نقيم اليقين ، إذن ، لابد قبل كل شئ أن نتجاهل ، أو « نضع بين اقواس » ، أى شئ أبعد من خبرتنا المباشرة ؛ لابد أن نخترل العالم الخارجى إلى محتويات وعينات فقط . وهذا ، الذى يطلق عليه إسم « الإختزال الفينومولوجى » Phenomenological Reduction ، هو أول حركة هامة لهوسرل . كل شئ ليس « محايثاً » Emmanent للوعى لابد من إستبعاده بحزم ، كل الحقائق لابد من معاملتها على أنها « ظواهر » Phenomena خالصة ، بالنسبة لطريقة ظهورها فى عقلنا ، وهذه هى المعلومة المطلقة الوحيدة التى يمكن أن نبدأ منها . والإسم الذى أعطاه هوسرل لمنهجه الفلسفى هذا - الفينومولوجيا (الظاهرية) Phenomenology - مشتق من هذا الإصرار . فالفينومولوجيا (أى الظاهرية) هى علم الظواهر الخالصة .

إلا أن هذا ليس كافيّاً لحل مشكلاتنا . فربما كان كل ما نجده ، حين نفتش محتويات عقولنا ، لا يزيد عن قبض عشوائى من الظواهر ، تيار فوضوى للوعى ، ولا يمكننا أن نقيم اليقين على هذا . ونوع الظواهر « الخالصة » التى يهتم بها هوسرل ، هى أكثر من مجرد الجزئيات الفردية العشوائية . انها نسق من الماهيات Essences الكلية ، لأن الفينومولوجيا تغير كل موضوع فى الخيلة حتى تكتشف ما لا يقبل التغير فيه . أن ما يُقدّم

للمعرفة الفينومولوجية ليس مجرد خبرة الغيرة أو خبرة اللون الأحمر ، على سبيل المثال ، بل الانماط الكلية لهذه الأشياء أو ماهياتها ، أى الغيرة أو الحمرة فى ذاتها . وإدراك أى ظاهرة إدراكاً تاماً وخالصاً هو ادراك ماهو جوهرى وغير متغير فيها . والكلمة اليونانية للنمط هى إيدوس *Eidos : وطبقاً لذلك يتحدث هوسرل عن منهجه على أنه يحدث تجريداً إيدوسياً Eidetic ، إلى جانب الاختزال الفينومولوجى .

كل هذا قد يبدو مجرداً وغير واقعى بطريقة لا تحتمل ، وهو كذلك فعلاً لكن هدف الفينومولوجيا ، فى الحقيقة ، كان عكس التجريد تماماً : كان عودة إلى المتقين ، إلى الأرض الصلبة ، كما يوحى شعارها الشهير « لنُعد إلى الأشياء ذاتها » . كانت الفلسفة مهتمة أكثر مما ينبغى بالمفاهيم وأقل مما ينبغى بالمعلومات الصلبة : وهكذا بنت أنساقها الذهنية غير المستقرة ، والثقيلة القعة على أشد الأسس هشاشة . أما الفينومولوجيا ، فإنها بأمسك بما نكون متأكدين منه خبراتياً ، تستطيع أن تقدم الأساس الذى يمكن أن تبنى عليه المعرفة الموثوق بها على نحو أصيل . ويمكنها أن تكون « علماً للعلوم » ، يقدم منهجاً لدراسة أى شيء مهما كان : الذاكرة ، وعطب الكبريت ، والرياضيات . وقد قُدمت نفسها على أنها ليست أقل من علم للوعى الإنسانى . الوعى الإنسانى المُدرك ليس على أنه الخبرة التجريبية لأناس خاصين ، بل على أنه « البنيات العميقة » للعقل ذاته . وعلى خلاف العلوم ، لم تكن تسأل عن هذا الشكل الخاص من المعرفة أو ذاك ، بل عن الشروط التى تجعل أى نوع من المعرفة ممكناً بالدرجة الأولى . وهكذا كانت ، مثل فلسفة كانط Kant قبلها ، نوعاً « ترنسندنتالياً » (متعالياً ، مفارقاً) Transcendental من البحث ، وكانت الذات الإنسانية ، أو الوعى الفردى الذى اهتمت به ، ذاتاً « ترنسندنتالية » . لم تكن الفينومولوجيا تفحص ما يتصادف أن أدركه عندما انظر إلى أرتب معين ، بل الماهية الشاملة للأرتب وفعل ادراكها . ويعبارة أخرى ، لم تكن شكلاً من أشكال التجريبية ، يهتم بالخبرة العشوائية ، المبعثرة للأفراد المعينين ، وكذلك لم تكن نوعاً من « النزعة النفسية »

* تعنى Eidos باليونانية الشكل أو الصورة . وما يخص الشكل أو الصورة أو يتعلق بهما يُعبر عنه بكلمة Eidetikos - م

Psychologism ، تهتم فقط بالعمليات العقلية القابلة للملاحظة لأولئك الأفراد . فقد زعمت أنها تُعرى نفس بنيات الوعي ذاته ، وفي نفس الفعل تُعرى نفس الظواهر ذاتها .

ولابد أنه قد إتضح ، حتى من هذا العرض الموجز للفينومولوجيا ، أنها شكل من المثالية المنهجية ، تسعى لإستكشاف تجريد إسمه « الوعي الانساني » وعالم من الاحتمالات الخالصة . لكن هوسرل إذا كان قد رفض النزعة التجريبية ، والنزعة النفسية ، والنزعة الوضعية للعلوم الطبيعية ، فقد اعتبر أيضاً أنه قد انفصل عن المثالية الكلاسيكية لمفكر مثل كانط . فقد عجز كانط عن حل مشكلة كيف يمكن للعقل أن يعرف فعلاً الأشياء خارجه على الإطلاق ، أما الفينومولوجيا ، فبزعمها أن ما هو معطى في الإدراك الخالص هو نفس ماهية الأشياء ، أملت أن تتجاوز نزعة الشك هذه .

كل هذا يبدو شديد البعد عن ليفيغز والمجتمع العضوى . لكن هل هو كذلك حقاً ؟ . في نهاية الامر ، فإن العودة إلى « الأشياء في ذاتها » ، والرفض المتعجل للنظريات غير المتجذرة في الحياة « العينية » ، ليسا بعيدين تماماً عن نظرية ليفيغز في المحاكاة الساذجة والتي تقول بأن اللغة الشعرية تجسد نفس مادة الواقع ذاته . وليفيغز وهوسرل يستديران كلاهما إلى تعازي المتعين ، إلى ما يمكن معرفته في النبض ، في فترة أزمة ايدولوجية كبرى ، وهذا اللجوء إلى « الأشياء ذاتها » يتضمن في كلتا الحالتين نزعة لا عقلانية متطرفة . فبالنسبة لهوسرل ، نجد أن معرفة الظواهر مطلقة اليقينية ، أو كما يقول هو « صداقة بالضرورة » ، Apodictic ، لأنها حدسية : ولا يمكنني الشك في تلك الأشياء أكثر مما يمكنني الشك في نقرة حادة على الرأس . وبالنسبة لليفيغز ، فإن أشكلاً معينة من اللغة صائبة ، وحيوية ، وإبداعية « حدسية » ، ومهما أدركا النقد على أنه قضية مشاركة فليس ثمة مكسب من ذلك في النهاية . وبالنسبة للرجلين ، إضافة إلى ذلك ، يكون ما يجرى حدسه خلال فعل إدراك الظاهرة المتعينة شيئاً كلياً شاملاً : هو الإيدوس بالنسبة لهوسرل ، والحياة بالنسبة لليفيغز . وبعبير آخر ، ليس عليهما أن يتحركا إلى ما هو أبعد من أمان الإحساس المباشر لكي يطورا نظرية « شاملة » : فالظواهر تأتي مزودة بواحدة . لكنها لابد أن تكون نظرية تسلطية ، حيث انها تعتمد تماماً على الحدس . والظواهر بالنسبة لهوسرل ليست بحاجة إلى أن تُفصّر ، أو تُبنى

بهذه الطريقة أو تلك في قضية عقلية . فهي مثل بعض الأحكام الأدبية ، تفرض نفسها علينا « بطريقة لا تقاوم » ، إذا استخدمنا كلمة أساسية لدى ليفيز . وليس من الصعب أن نرى العلاقة بين تلك النزعة الدوجمائية (العقيدية الجامدة) - وهي نزعة واضحة في كل غل ليفيز - وبين الاحتقار المحافظ . للتحليل العقلي . وأخيراً ، قد نلاحظ كيف توحى نظرية هوسرل « القصديّة » بأن « الوجود » و « المعنى » مرتبطان دائماً ببعضهما . فليس هناك موضوع بدون ذات ، ولا ذات بدون موضوع . فالموضوع والذات ، بالنسبة لهوسرل متماثلان بالنسبة للفيلسوف الإنجليزي ف . ه . برادلي F . H . Bradley ، الذي أثر في ت . س . الـيوت ، هما وجهان لنفس العمل . وفي مجتمع يظهر فيه الموضوعات مُستتبّة ، مقطوعة الصلة بالأهداف الإنسانية ، وتفوق الذات الإنسانية بالتالي في العزلة القلقة ، نجد أن هذا مذهب مُعزّي التأكيد . فقد تم ثانية الجمع بين العقل والعالم - في العقل على الأقل . وليفّيز ، أيضاً ، مهتم برأب الصدع المُفوّق بين الذات والموضوعات ، بين « البشر » و « أوساطهم الإنسانية الطبيعية » ، والذي هو نتيجة الحضارة ، المعقّمة .

وإذا كانت الفينومولوجيا قد ضمنت عالماً قابلاً للمعرفة بيد ، فقد أسست مركزية الذات الإنسانية باليد الأخرى . وقد وعدت ، في الحقيقة ، بما ليس أقل من علم . للذاتية نفسها . العالم هو ما أموضعه أو « القصده » : وعليه أن يُدرك في علاقته بي ، بإعتباره ملازماً لوعيي ، وهذا الوعي ليس مجرد وعي تجريبي على نحو يقبل الخطأ ، بل إنه ترنسندنتالي . كان مما يعيد الثقة أن يعرف المرء ذلك عن نفسه . فقد كانت الوضعية الصارخة لعلم القرن التاسع عشر قد هدّدت بتجريد العالم من الذاتية تماماً ، واقتضت الفلسفة الكانطية الجديدة أثرها على استحياء ، وبدا أن مسار التاريخ الأوربي منذ نهاية القرن التاسع عشر وما تلاه قد القى شكوكاً عميقة على الافتراض التقليدي بأن « الإنسان » مسيطر على مصيره ، بأنه مازال المركز الخلاق لعالمه . وكرد فعل ، أعادت الفينومولوجيا الذات الترنسندنتالية إلى عرشها الشرعي . أصبح من الواجب رؤية الذات على أنها مصدر وأصل كل معنى : ولم تكن هي ذاتها جزءاً من العالم حقاً ، إذ أنها هي التي تأتي بهذا العالم إلى الوجود في المقام الأول . بهذا المعنى ، إستعادت الفينومولوجيا وصقلت الحلم القديم للايديولوجية البرجوازية الكلاسيكية . لأن تلك الايديولوجية قد ارتكزت

على الاعتقاد بأن « الإنسان » سابق على نحو ما لتاريخه وشروطه الاجتماعية ، وهذه الأشياء تتدفق منه كما يندفع الماء من نافورة . أما كيف جاء هذا « الإنسان » إلى الوجود بالدرجة الأولى - وهل يمكن أن يكون نتاجاً للشروط الاجتماعية مثلما هو منتج لها - فلم يكن سؤالاً يجب تأمله بجدية . إذن ، فالفيثونولوجيا ، بإعادتها مركزة العالم حول الذات الإنسانية ، كانت تقدم حلاً خيالياً لمشكلة اجتماعية عويصة .

وفي مجال النقد الأدبي ، كان للفيثونولوجيا بعض التأثير على الشككيين الروس . فمثلما « وضع » هوسرل « بين أقواس » الموضوع الواقعي حتى يلتفت لفعل معرفته ، كذلك كان الشعر بالنسبة للشككيين يضع بين أقواس الموضوع الواقعي ويركز بدلاً من ذلك على الطريقة التي يدرك بها .^(١) لكن الذئب النقدي الرئيسي للفيثونولوجيا واضح فيما يسمى مدرسة جنيف للنقد ، التي ازدهرت خاصة خلال الأربعينات والخمسينات ، والتي كان نجومها البارزون هم البلجيكي جورج بوليه Georg Poulet والناقدان السويسريان جان ستاروبينسكي Jean Starobinski وجان روسيه Jean Rousset والفرنسي جان - بيير ريشارد Jean - Perre Richard . كذلك إرتبط بالمدرسة إميل شتايجر Emil Staiger ، استاذ الألمانية بجامعة زيوريخ ، والعمل المبكر للناقد الأمريكي ج . هيليز ميللر H . Hillis Miller .

النقد الفيثونولوجيا هو محاولة لتطبيق المنهج الفيثونولوجي على الأعمال الأدبية . ومثلما في وضع هوسرل للموضوع الواقعي « بين أقواس » ، يتم تجاهل السياق التاريخي الفعلي للفعل الأدبي ، ومؤلفه ، وظروف إنتاجه وقرأته ، وبدلاً من ذلك ، يهدف النقد الفيثونولوجي إلى قراءة « محايطة » تماماً للنص ، لا تتأثر مطلقاً بأي شيء خارجه . ويتم إختزال النص نفسه إلى تجسيد خالص لوعي المؤلف : فكل جوانبه الأسلوبية والسيমানطيقية تُدرك على أنها أجزاء عضوية من كل مركب ، الجوهر الموحد له هو عقل المؤلف . ومن أجل معرفة هذا العقل ، يجب ألا نرجع إلى أي شيء نعرفه فعلاً عن المؤلف - فالنقد البيوجرافي* ممنوع - بل فقط إلى تلك الجوانب من وعيه أو وعيها التي

* نسبة إلى البيوجرافيا أو علم السيرة - م

تتبدى في العمل ذاته . وفضلاً عن ذلك ، فنحن مهتمون « بالبنيات العميقة » لعقله ، والتي يمكن أن نجدها في التيمات المتكررة ومنظومات الخيال ، وبادراك هذه الأشياء فإننا ندرك الطريقة التي « عاش » بها الكاتب عالمه ، ندرك العلاقات الفينومولوجية بينه كذات وبين العالم كموضوع . و« عالم » العمل الأدبي ليس واقعاً موضوعياً ، بل يسمى في الألمانية Lebenswelt (العالم المأش) ، الواقع كما تُنظَّمه وتُخَبَّرُه فعلاً ذات فردية . والنقد الفينومولوجي يركز نمطياً على الطريقة التي يخبر بها مؤلف الزمان أو المكان ، على العلاقة بين الذات والآخرين أو على إدراك الموضوعات المادية . ويتعبير آخر ، فإن الاهتمامات المنهجية للفلسفة الهوسرلية غالباً ما تصبغ « مضمون » الأدب بالنسبة للنقد الفينومولوجي .

ومن أجل الإمساك بهذه البنيات الترنسندنتالية ، من أجل النفاذ إلى قلب وعي الكاتب ، يحاول النقد الفينومولوجي تحقيق الموضوعية والنزاهة الكاملتين . فلا بد أن يظهر نفسه من تفضيلاته الخاصة ، وينغمس دون عاطفة في « عالم » العمل ، ويعيد إنتاج ما يجمده هناك بأكبر ما يمكن من الدقة وعدم التحيز . وإذا كان يتناول قصيدة مسيحية ، فليس ضمن إهتمامه أن يصدر أحكام قيمة على هذه النظرية الخاصة للعالم ، بل أن يوضح ما كان يعنيه للكاتب أن « يعيش » هذه النظرة . إنه ، بعبارة أخرى ، ضرب من التحليل غير نقدي ، وغير تقييبي تماماً . فلا يُنظر إلى النقد باعتباره بناءً عقلياً ، تفسيراً نشطاً للعمل لابد أن يتضمن حتماً إهتمامات وتحيزات الناقد ، بل إنه مجرد تلقى سلبي للنص ، نُسَخاً خالصاً لما هيأته العقلية . ومن المفترض أن العمل الأدبي يشكل كلاً عضوياً ، وكذلك تفعل في الحقيقة كل أعمال مؤلف معين ، وهكذا يستطيع النقد الفينومولوجي أن يتمركز برباطه جاش بين أبعد النصوص في تاريخ كتابتها ، وبين أكثرها إختلافاً في التيمة وذلك في سعيه الحثيث للبحث عن أوجه للوحدة . إنه نوع من النقد ذو نزعة مثالية ، جوهرية ، معادية للتاريخ ، شكلية وعضوية ، إنه نوع من التقطير الخالص للبقع العمياء ، للتعصبات وأوجه المحدودية التي تميز نظرية الأدب الحديث ككل . وأكثر الحقائق تأثيراً وبروزاً بشأنه هي إنه نجح في إنتاج بعض الدراسات النقدية الفردية التي تتمتع ببصيرة ملحوظة (ومنها دراسات بوليه ، وريشار ، وستاروبينسكي) .

بالنسبة للنقد الفينومينولوجي ، لا تكاد لغة عمل أدبي تعدو كونها « تعبيراً » عن معانيه الداخلية . وهذه النظرة الثنائية نوعاً ما للغة ترجع إلى هوسرل نفسه . فليس في فينومينولوجيا هوسرل سوى مكان ضئيل للغة في ذاتها . إذ يتحدث هوسرل عن مجال خاص تماماً أو داخلي للخبرة ، لكن هذا المجال وهم في الحقيقة ، حيث أن كل خبرة تتضمن اللغة ، واللغة إجتماعية بصورة لا يمكن محوها . والزم بانني املك خبرة خاصة تماماً لا معنى له : فلن اتمكن من امتلاك خبرة في المقام الاول مالم تحدث مُعبراً عنها بلغة ما يمكنني أن أحدها في إطارها . وما يزود خبرتي بالمعنى بالنسبة لهوسرل ليس اللغة بل فعل إدراك الظواهر الجزئية على انها كليات - وهو فعل يفترض حدوثه بشكل مستقل عن اللغة نفسها . وبعبارة أخرى ، فإن المعنى بالنسبة لهوسرل ، هو شيء يسبق اللغة : وليست اللغة سوى نشاط ثانوي يعطى أسماء لمعانٍ أملكها فعلاً على نحوها . أما كيف يمكن أن امتلك معاني بدون أن تكون لدى لغة بالفعل فهو سؤال لا يستطيع نسق هوسرل الإجابة عليه .

إن العلامة المميّزة للثورة اللغوية ، للقرن العشرين ، من سوسير Saussure وفجنشتين Wittgenstein إلى نظرية الادب المعاصرة ، هي الإقرار بأن المعنى ليس ببساطة شيئاً « مفبراً عنه » أو « منعكساً » في اللغة : بل إنها فتتجه فعلاً . ليس الامر وكان لدينا معانٍ ، أو خبرات ، نتقدم لنكسوها بعبارة الكلمات ، بل إننا لا نستطيع ان نملك المعاني أو الخبرات إلا لأننا بالدرجة الاولى نملك لغة بها نملك هذه المعاني والخبرات . وما يوحى به ذلك ، فضلاً عن هذا ، هو أن خبرتنا كأفراد إجتماعية حتى جذورها ؛ فلا يمكن أن يكون ثمة شيء من قبيل اللغة الخاصة ، وتخيل لغة ما هو تخيل شكل كامل من الحياة الاجتماعية . لكن الفينومينولوجيا ، في المقابل ، تود أن تبقى خبرات داخلية « خالصة » معينة خالية من التلوثات الاجتماعية للغة - أو أن ترى اللغة بالمقابل على انها لا تعدو نسقاً « لتثبيت » المعاني التي تشكلت مستقلة عنها . وهو سرل نفسه ، يكتب ، في عبارة كاشفة ، عن اللغة على انها « تطابق بمعيار خالص مع ما يرى في كامل وضوحه »^(٧) لكن كيف يستطيع المرء أن يرى شيئاً بوضوح على الاطلاق ، بدون الموارد المفهومية للغة تحت تصرفه ؟ وإزاء وعيه بأن اللغة تطرح مشكلة قاسية لنظريته ، يحاول هوسرل أن يحل المازق بتخيل لغة تكون معبرة عن الوعي بصورة خالصة - تكون

متحررة من أى عبء يجعلها تشير إلى معانٍ خارجية عن عقلنا عند الكلام .
والمحاولة مقضى عليها بالفشل : « فاللغة » الوحيدة التى يمكن تخيلها ستكون
إنعزالية خالصة ، منطوقات داخلية لن تعنى شيئاً أبداً كان .^(٣)

هذه الفكرة عن منطوق إنعزالى لا معنى له لا يلوّث العالم الخارجى هى
صورة مناسبة بوجه خاص للفينومينولوجيا فى ذاتها . إذ برغم كل مزاعمها بأنها
قد إستعادت « العالم الحى » للفعل الإنسانى والخبرة الإنسانية من البرائن
المجدبة للفلسفة التقليدية ، فإن الفينومينولوجيا تبدأ وتنتهى كراس بلا عالم .
وهى تعدّ بتقديم أساس راسخ للمعرفة الإنسانية لكنها لا تستطيع أن تفعل
ذلك إلا بشئ باهظ : هو التضحية بالتاريخ الإنسانى ذاته . فمن المؤكد أن
المعانى الإنسانية تاريخية بمعنى عميق : وليست مسألة حدس الماهية الكلية
الشاملة لكون البصلة بحلة ، بل مسألة تغيير التعاملات العملية بين الأفراد
الاجتماعيين . ورغم تركيزها على الواقع كما نُخَبِّره فعلاً ، باعتباره علماً مُعاشاً
Lebenswelt وليس حقيقة خاملة ، فإن موقفها تجاه هذا العالم يظل تأملياً
ولا تاريخياً . لقد سعت الفينومينولوجيا لحل كابوس التاريخ الحديث
بالانسحاب إلى مجال تأملى ينتظرنا فيه اليقين الأبدى ؛ وبهذه الصفة ،
أصبحت ، فى حُضانتها المنعزلة ، المُستَلَبَة ، عَرَضاً لنفس الأزمة التى طرحت
أن تتجاوزها .



كان الإقرار بأن المعنى تاريخى هو ما قاد أشهر تلاميذ هوسرل ، وهو
الفيلسوف الألمانى مارتن هايدجر Martin Heidegger ، إلى القطيعة مخ
نسقه الفكرى . يبدأ هوسرل من الذات الترنسندنتالية ، بينما يرفض هايدجر
نقطة البداية هذه ويبدأ ، بدلاً منها ، من التأمل فى الوجود الإنسانى
« المعطى » ، الذى لا يمكن إختزاله ، أو الدَّارَين Dasein (الوجود هناك)
كما يسميه . ولهذا السبب يُعرَّف عمله عادة بأنه « وجودى » مقابل
« جوهرية » معلمه التى لا تثنين . والإنتقال من هوسرل إلى هايدجر هو إنتقال
من مجال العقل الخالص إلى فلسفة تتأمل فى كيفية شعور المرء بأنه حى .
وبينما الفلسفة الانجليزية قانعة بتواضع فى العادة بالبحث فى الأفعال الواعدة
أو بمقابلة النحر فى العبارتين Nothing Matters و Nothing Chatters فإن

عمل هايدجر الرئيسى الوجود والزمان (Being And Time) (١٩٢٧) يتوجه إلى شيء ليس أقل من مشكلة الوجود ذاته - أو بتحديد أكثر ، إلى ذلك الضرب من الوجود الذى يكون انسانياً من الناحية النوعية . ذلك الوجود ، كما يجادل هايدجر ، هو دائماً وبالدرجة الأولى وجود - فى - العالم : فنحن ذوات إنسانية فقط لأننا مرتبطون عملياً بالآخرين وبالعالم المادى ، وهذه العلاقات تؤسس حياتنا وليست غرضية فيها . فالعالم ليس موضوعاً « هناك خارجاً » يجب تحليله عقلياً ، ليس مُعدّاً فى مواجهة ذات متأملّة : بل إنه ليس أبداً شيئاً يمكننا أن نخطو خارجه ونقف فى مواجهته لنراقبه . إننا ننشأ كذوات من داخل واقع لا يمكننا أن نجعله موضوعاً للذهنية ، واقع يشمل كلاً من « الذات » و « الموضوع » ولا تستنفد معانيه وهو يؤسسنا بقدر ما تؤسسه . العالم ليس شيئاً يمكن فكّه على طريقة هوسرل إلى صور عقلية : فله وجوده الخاص ، اللفظ ، الحرون ، الذى يقاوم مشروعاتنا ، ونوجد نحن ببساطة كجزء منه . وتتويج هوسرل للأناترنسندنثالى هو مجرد المرحلة الأخيرة لفلسفة تنوير عقلانية يطبع « الإنسان » فيها بعظمة صورته الخاصة على العالم . وفى المقابل ، سيقوم هايدجر جزئياً بإزاحة الذات الإنسانية عن المركز ، عن موقع السيادة الخيالى هذا . فالوجود الإنسانى حوار مع العالم ، والنشاط الأكثر احتراماً هو الإنصات وليس الكلام . والمعرفة الإنسانية دائماً ما تنطلق من ، وتتحرّك فى إطار ، ما يسميه هايدجر « الفهم - المسبق » . فقبل أن نبلغ مرحلة التفكير المنهجى على الإطلاق ، نكون مشاركين فعلاً فى كوكبه من الافتراضات الصامتة المستعمدة من إرتباطنا بالعمل بالعالم ، والعلم أو النظرية ليسا أبداً أكثر من تجريدات جزئية من هذه الاهتمامات المتعينة ، مثلما تكون الخريطة تجريداً لمنظر خلوى واقعى . الفهم ليس بالدرجة الأولى مسألة « ادراك » يمكن عزله ، ليس فعلاً محدداً أقوم به ، بل انه جزء من نفس بنية الوجود الإنسانى . لأننى احبب انسانياً فقط عن طريق قذف Projecting نفسى إلى الأمام ، معترفاً ومدرّكاً لإحتمالات وجود جديدة : وليست أبداً متطابقاً تماماً مع نفسى ، اذا وضعنا الامر على هذا النحو ، بل وجود مقذوف فعلاً على نحو دائم إلى الامام مستبقاً نفسى . ووجودى ليس أبداً شيئاً يمكننى أن أدركه على أنه شيء مكتمل ، لكنه دوماً مسألة إمكانية جديدة ، ودائماً إشكالى ، وهذا يعادل القول بأن الوجود الإنسانى يتأسس بالتاريخ ، أو الزمان . والزمان ليس وسطاً تتحرك فيه مثل زجاجة تتحرك فى نهر : انه ذات بنية الحياة الإنسانية

نفسها ، انه شيء أنا مصنوع منه قبل أن يكون شيئاً أقيسه . والفهم ، إذن ، قبل أن يكون فهماً لأى شيء على وجه الخصوص ، هو بعد من أبعاد الدازين Dasein (الوجود هناك) ، هو الدينامية الداخلية لتعالى الذاتى الدائم Zelf-Trancendence . الفهم تاريخى جذرياً : وهو دائماً مشتبك مع الموقف المتعين الذى اكون فيه ، والذى أحاول تجاوزه .

وإذا كان الوجود الإنسانى يتأسس بواسطة الزمان ، فإنه مصنوع من اللغة بنفس الدرجة . واللغة بالنسبة لهأيدجر ليست مجرد أداة للتواصل ، أداة ثانوية للتعبير عن « الأفكار » : إنها نفس البعد الذى تتحرك فيه الحياة الإنسانية ، الذى يجعل العالم يوجد فى المقام الاول . فقط حيث تكون اللغة يكون « العالم » ، بالمعنى الإنسانى المتميز . ولا يفكر هايدجر فى اللغة أساساً بالنسبة لما قد أقوله أنا أو تقوله أنت : فلها وجود خاص بها تأتى الكائنات الإنسانية لتشارك فيه ، وبالمشاركة فيه فقط يصبحون بشراً على الإطلاق . فاللغة تسبق دائماً الذات الفردية ، بإعتبارها ذات المجال الذى يفتح فيه سواء كان ذكراً أم أنثى ، وهى تحتوى على « الحقيقة » بمعنى أنها أداة لتبادل المعلومات الدقيقة أقل مما تحتوى عليها بمعنى أنها المكان الذى « يكشف » فيه الواقع عن نفسه ، ويسلم نفسه لتأملنا . بهذا المعنى للغة يوصفها حدثاً شبه - موضوعى ، سابق على كل الافراد الجزئيين ، يتوازى تفكير هايدجر عن قرب مع نظريات البنيوية .

ما هو مركزى بالنسبة لفكر هايدجر ، إذن ليس الذات الفردية بل الوجود نفسه . كان خطأ التقاليد الميتافيزيقية الغربية هورؤية الوجود على أنه نوع من الكيان الموضوعى ، وفصله فصلاً حاداً عن الذات ، وبدلاً من ذلك ، يسعى هايدجر للعودة إلى الفكر السابق على سقراط ، قبل أن تظهر للعيان الثنائية بين الذات والموضوع ، ولإعتبار الوجود على أنه يضم كليهما على نحو من الانحاء . ونتيجة هذه البصيرة الموحية ، فى اعماله الأخيرة خصوصاً ، هو إنكماش مدهش امام سر الوجود . فعقلانية التنوير ، بموقفها المسيطر بشكل لا يلبس ، والادواتى تجاه الطبيعة ، يجب رفضها من أجل الإنصات المتواضع للنجوم ، والسموات ، والغابات ، وهو إنصات يحمل ، بالتعبير اللاذع لمعلق انجليزى ، كل سمات « فلاح مذهول » . يجب على الإنسان أن « يفسح مجالاً » للوجود بأن يسلم نفسه له تماماً : يجب عليه أن يستدير إلى الأرض ،

الأم التي مالها من نفاق والتي هي النبع الأولى لكل المعاني . ان هايدجر فيلسوف الغلبة السوداء ، مازال نصيراً رومانسياً آخر « للمجتمع العضوي » ، رغم أن نتائج هذا المذهب في حالته ستكون أكثر شؤماً مما في حالة ليفيز . إذ أن تمجيد الفلاح ، والسط من قيمة العقل في سبيل « الفهم – المسبق » التلقائي ، والإحتفاء بالسلبية الحكيمة – كل هذه الأمور ، مضافاً إليها إعتقاد هايدجر في وجود – بإتجاه – الموت « أصيل » وأرقى من حياة الجماهير التي لا وجه لها ، قادته عام ١٩٣٣ إلى التأييد الصريح لهتلر . كان التأييد قصير الأمد ، لكنه كان رغم ذلك ضمنياً في عناصر الفلسفة .

إن الشيء القيم في تلك الفلسفة ، بين أشياء أخرى ، هو إصرارها على أن المعرفة النظرية تنشأ دائماً من سياق من المصالح الإجتماعية العملية . وبما له مغزى أن نموذج الشيء القابل للمعرفة ، لدى هايدجر ، هو الأداة : فنحن لا نعرف العالم تأملياً ، بل كنسق من الأشياء المترابطة التي عليها ، مثل مطرقة ، « أن تُسَلِّم » العناصر في مشروع عملي ما . فالمعرفة مرتبطة بعمق بالعمل . لكن الوجه الآخر لهذه العملية الفلاحية هو صوفية تأملية : فحين تنكسر المطرقة ، حين نكف عن اعتبارها مُسَلِّماً بها ، ينتزع منها طابعها المألوف وتكشف لنا وجودها الأصيل . والمطرقة المكسورة هي مطرقة أكثر من المطرقة غير المكسورة . وهايدجر يشارك الشكليين الإعتقاد بأن الفن هو نزوع الألفة ذاك : فحين يعرض لنا فان جوج Van Gogh زوجاً من أحذية الفلاحين فإنه يكسبه طابع الاغراب ، ويسمح بذلك بأن تلتصع حداثيته الأصيلة . وفي الحقيقة ، فإنه في الفن فقط ، بالنسبة لهايدجر المتأخر ، يستطيع هذا الصديق الفيثومولوجي أن يتبدى ، مثلما يمثل الأدب ، بالنسبة للفيثومولوجي ، نوحاً من الوجود من المفترض أن المجتمع الحديث قد فقده . والفن ، مثل اللغة ، لا يجب النظر إليه على أنه التعبير عن ذات فردية : فالذات هي مجرد المكان أو الوسيط الذي تحدث فيه حقيقة العالم عن نفسها ، وهذه الحقيقة هي ما يجب على قارئ قصيدة أن يصمعه بإنتباه . والتفسير الأدبي بالنسبة لهايدجر لا يقوم على أساس النشاط الإنساني : إنه ليس بالدرجة الأولى شيئاً نفعله ، بل شيئاً يجب أن ندعه يحدث . يجب أن نفتح أنفسنا سلبياً للنص ، ونخضع أنفسنا لوجوده الغامض الذي لا يقبل الاستفاد ، سامحين لأنفسنا بأن يستجوبنا . وأن موقفنا أمام الفن ، بعبارة أخرى ، يجب

أن تكون له سمة من الخنوع الذى يدعو إليه هايدجر الشعب الالمانى أمام الفوهرر . يبدو أن البديل الوحيد للعقل المتعرج للمجتمع الصناعى البرجوازى ، هو إنكار - ذات عبودى .

قلتُ أن الفهم بالنسبة لهايدجر تاريخى بصورة جذرية ، لكن هذا الآن بحاجة إلى التحديد بعض الشيء . أن عنوان عمله الرئيسى هو الوجود والزمان وليس الوجود والتاريخ ، وثمة خلاف له مقزى بين المفهومين . « فالزمان » بأحد معانيه مفهوم أكثر تجريداً من التاريخ : إذ يوحى بمرور الفصول ، أو بالطريقة التى أُخْبِرَ بها هيئة حياتى الشخصية ، وليس بصراعات الأمم ، أو إطعام وذبح السكان أو تكوين وإسقاط الدول . « الزمان » بالنسبة لهايدجر مازال مقولة ميتافيزيقية جوهرياً ، على نحو لا يعنيه « التاريخ » بالنسبة للمفكرين الآخرين . اننى اعتبر أن ما يعنيه « التاريخ » ، مشتق مما نفعله فعلاً . وهذا النوع من التاريخ المتعين لا يكاد يهم هايدجر على الإطلاق : وفي الواقع فإنه يفرق بين Historie ، وتعنى تقريباً ، « ما يحدث » ، وبين Geschichte ، التى تعنى « ما يحدث » وقد دخل الخبرة على أنه شيء ذو معنى على نحو أصيل . فتاريخى الشخصى له معنى على نحو أصيل حين أقبل المسئولية عن وجودى ، وأمسك باحتمالاتى المستقبلية وأحياها . وعى متصل بموتى المستقبل . وقد يكون هذا صحيحاً أو لا يكون ، لكن لا يبدو أن له أية علاقة مباشرة بالكيفية التى أحيا بها « تاريخياً » بمعنى كونى مرتبطاً بأفراد معينين ، وبعلاقات اجتماعية فعلية ، وبمؤسسات متعينة . فكل هذا ، من القمم الاولمبية لنثر هايدجر الباطنى Esoteric على نحو مقصود ، يبدو بالغ الضالة حقاً . والتاريخ « الحقيقى » بالنسبة لهايدجر هو تاريخ داخلى ، « أصيل » أو « وجودى » - هو سيطرة على الفزع والعدم ، وعزم تجاه الموت ، و « استجماع » لقدراتى - يعمل فعلاً كبديل للتاريخ فى معانيه الأكثر شيوعاً وعملية . وكما عبر عن ذلك الناقد المجرى جورج لوكاتش Georg Lukacs ، فإن « تاريخية » هايدجر الشهيرة لا يمكن تمييزها فعلاً عن اللا - تاريخية ..

فى النهاية ، اذن ، يخفق هايدجر فى قلب الحقائق السكونية ، الابدية لهوسرل والتقاليد الميتافيزيقية الغربية عن طريق إضفاء الطابع التاريخى عليها . وكل ما يفعله بدلاً من ذلك هو أن يقيم نوعاً مختلفاً من الكيان الميتافيزيقى - هو الدازين (الوجود هناك) Dasein نفسه . وصله يمثل

هروباً من التاريخ بقدر ما هو لقاء معه ، ويمكن قول الشيء نفسه بالنسبة للفاشية التي غازلها . فالفاشية هي محاولة الخندق الأخير ، اليائسة من جانب الرأسمالية الإحتكارية لإلغاء التناقضات التي أصبحت لا تحتل ، وهي تفعل ذلك جزئياً بتقديم تاريخ بديل كامل ، قصة عن الدم ، والأرض ، والجنس « الاصيل » ، وسمو الموت وإنكار الذات ، والرايح الذي سيدوم ألف عام . ولا يوحى هذا بأن فلسفة هايدجر ككل لا تزيد عن تقنين عقلي للفاشية ، بل يوحى فعلاً بأنها قدمت حلاً خيالياً لازمة التاريخ الحديث مثلما قدمت الفاشية حلاً آخر ، وإن الحلين كانا يتقاسمان عدداً من السمات المشتركة .

يصف هايدجر مشروعه الفلسفي بأنه « تأويل للوجود » ، وكلمة « تأويل » Hermeneutic ، تعنى علم أو فن التفسير . ويشار عادةً إلى نوع فلسفة هايدجر على أنها « فينومنولوجيا تأويلية » Hermeneutic ، لتمييزها عن الفينومنولوجيا الترنسندنتالية Transcendental Phenomenology لهوسرل وأتباعه ، وتسمى بهذا الاسم لأنها تقيم نفسها على أساس مشكلات التفسير التاريخي وليس على الوعي الترنسندنتالي . (٤) وكانت كلمة « علم التأويل » Hermenentics قاصرة أصلاً على تفسير النصوص المقدسة ، لكنها خلال القرن التاسع عشر وسّعت من نطاقها لتشمل مشكلة التفسير النصي ككل . وكان أشهر سلفين « تأويليين » لهايدجر هما المفكران الألمانيان شلايرماخر Schleiermacher وديلتاي Dilthey ، أما أشهر خلف له فهو الفيلسوف الألماني الحديث هانز - جورج جادامر Haks - Geog Gadamer . ومع دراسة جادامر المحورية الحقيقة والمنهج Truth and Method (١٩٦٠) ، نجد أنفسنا في حلبة مشكلات لم تكف أبداً عن إزعاج نظرية الأدب الحديثة . ما معنى نص أدبي ؟ وما صلة قصد المؤلف بهذا المعنى ؟ هل يمكننا أن نأمل في فهم أعمال غريبة عنا ثقافياً وتاريخياً ؟ هل الفهم « الموضوعي » ممكن ، أم كل فهم نسبي بالنسبة لوضعنا التاريخي ؟ وكما سنرى ، ثمة موضوع للرهان في هذه الموضوعات يتجاوز بكثير مجرد « التفسير الأدبي » .

بالنسبة لهوسرل ، كان المعنى « موضوعاً قصدياً » . وكان يعنى بذلك أنه لا يقبل الاختزال إلى الأفعال السيكلوجية للمتحدث أو المستمع ، ولا يكون مستقلاً تماماً عن تلك العمليات الذهنية . ليس المعنى موضوعياً على النحو

الذى يكونه مقعد ، لكنه أيضاً ليس ذاتياً ببساطة . إنه نوع من الموضوع « المثالى » ، بمعنى أنه يمكن التعبير عنه بعددٍ من الطرق المختلفة لكنه يظل نفس المعنى . وفي هذا الرأى ، يكون معنى عمل أدبى مثبِتاً مرةً وإلى الأبد : لانه يتماثل مع « الموضوع العقلى » الذى كان فى ذهن المؤلف ، أو « قصده » المؤلف ، وقت الكتابة .

وهذا ، بالفعل ، هو الموقف الذى إتخذه التأويل الأمريكى A . D . Hirsch Jr ، الذين يدين عمله الرئيسى صلاحية التفسير Validity in Interpretation (١٩٦٧) ديناً كبيراً لفينومينولوجيا هوسرل . وكون معنى عمل ما يتماثل مع ما كان يعنيه المؤلف به وقت الكتابة ، لا ينتج عنه بالنسبة لهيرش أن تفسيراً واحداً للنص هو الممكن . فقد يكون هناك عدد من التفسيرات المختلفة الصالحة ، لكنها جميعاً يجب أن تتحرك ضمن نطاق « نسق التوقعات والاحتمالات النموذجية » التى يسمح بها معنى المؤلف . كذلك لا ينكر هيرش أن العمل الأدبى قد « يعنى » أشياء مختلفة بالنسبة لأناس مختلفين فى أوقات مختلفة لكنه يزعم أن ذلك هو ، بالأصح ، مسألة « دلالة » العمل وليس « معناه » . فحقيقة أننى قد أخرج ملكبث Macbeth بطريقة تجعلها ذات صلة بالحرب النووية لا تغير من حقيقة أن ذلك ليس ما « تعنيه » ملكبث ، من وجهة نظر شيكسبير الخاصة . فالدلالات تتغير عبر التاريخ ، بينما تظل المعانى ثابتة ، والمؤلفون يضعون المعانى ، بينما يحدد القراء الدلالات .

وإن مطابقتها معنى النص بما عناه المؤلف به ، لا يفترض هيرش أن بإمكاننا دائماً الوصول إلى مقاصد المؤلف . فقد يكون المؤلف أو المؤلفة قد مات أو ماتت منذ زمن ، وقد يكون أو تكون قد نسيت ما قصدته تماماً . وينتج من ذلك أننا قد نهتدى إلى التفسير « الصحيح » للنص لكننا لا نكون أبداً فى وضع نعرف فيه ذلك . ولا يقلق ذلك هيرش كثيراً ، طالما أن موقفه الأساسى - أن المعنى الأدبى مطلق وغير قابل للتغير ، ومقاوم تماماً للتغير التاريخى - ما زال قائماً . والسبب فى أن هيرش قادر على المحافظة على هذا الموقف يتلخص أساساً فى أن نظريته فى المعنى سابقة على اللغة مثل نظرية هوسرل . فالمعنى شيء يرمده المؤلف : إنه فعل ذهنى شبحى ، دون كلمات ، « يتبَيَّن » عندئذ إلى الأبد فى منظومة معينة من العلامات المادية . إنه أمر يتعلق

بالوعى ، وليس بالكلمات . أما ممّ يتركب ذلك الوعى الذى بدون كلمات ، فذلك ما لا يجرى توضيحه . وربما اهتم القارئ أو القارئة بأن يجرب الآن أن يرفع بصره أو بصرها عن الكتابة للحظة و « يعنى » شيئاً فى صمت فى عقله أو عقلها . ماذا « عنيت » ؟ وهل كان ذلك مختلفاً عن الكلمات التى صُغت فيها الإجابة للتو ؟ إن الاعتقاد بأن المعنى يتركب من كلمات مضافة إلى فعل إرادة أو قصد دون كلمات ، يماثل الاعتقاد بأننى فى كل مرة أفتح الباب « عن قصد » أقوم بفعل إرادة صامت بينما افتحه .

وهناك مشكلات بديهية تتعلق بمحاولة تحديد ما يجرى فى رأس شخص ما ثم الزعم بأن هذا هو معنى قطعة من الكتابة . فمن ناحية ، يمكن لعدد ضخم من الأشياء أن يجرى فى رأس مؤلف ما وقت الكتابة . وهيرش يقبل هذا ، لكنه لا يعتبر أنه يجب الخلط بين هذه الأشياء وبين « المعنى اللفظى » ، ألا أنه ، ولكى يحافظ على هذه النظرية ، يضطر لإجراء اختزال بالغ القسوة لكل ما قد يكون المؤلف قد عناه إلى ما يسميه « أنماط » المعنى ، أى مقولات المعنى الطمّعة التى يقوم الناقد بتضيق النص ، وتبسيطه ، وغربلته إليها . وهكذا يمكن أن يقتصر اهتمامنا بنص ما على نمطيات المعنى هذه ، التى استبعدت منها بعناية كل خصوصية . يجب على الناقد أن يسعى إلى إعادة بناء ما يسميه هيرش « النوع الأدبى الباطن » *Intinsic Genre* للنص ، ويعنى بذلك ، على وجه التقريب ، المواضع وطرق النظر العامة التى تكون قد حكمت معانى المؤلف وقت الكتابة . وليس من المحتمل أن يتاح لنا ما هو أكثر من ذلك : فلا شك أن من المستحيل أن نستعيد بالضبط ما عناه شيكسبير بقوله « Cream - Fac'd Loon »* ، ومن ثم ، عليفاً أن نقنع بما يمكن أن يكون فى ذهنه عموماً . ويُفترض أن كل التفاصيل الجزئية للعمل تحكمها تلك العموميات . أما ما إذا كان ذلك منصفاً تجاه تفصيل ، وتقيد ، والطبيعة المتناقضة للأعمال الأدبية فهذه مسألة أخرى . فمن أجل ضمان معنى العمل لكل الأزمان ، وانفاذه من تخريبات التاريخ ، يجب على النقد أن يحرس تفاصيل الفوضوية المحتملة ، ويخيطها ثانية مع مركب المعنى « النمطى » . وموقفه من النص تسلطى وقانونى : فأى شيء لا يمكن أن يُساق إلى داخل

١ . * وقد ذروجه من قشدة - م

حظيرة « معنى المؤلف المحتمل » يُستبعد بعنف ، وكل شيء يبقى داخل تلك الحظيرة يتم إخضاعه بصرامة لهذا القصد الحاكم الوحيد . تم الحفاظ على المعنى الذى لا يقبل التغيير للنص المقدس ، وما يفعله به المرء ، كيف يستخدمه ، يصبح مجرد مسألة ثانوية تتعلق « بالدلالة » .

ان هدف كل هذه الحراسة هو حماية الملكية الفردية . فمعنى المؤلف هو ملكه بالنسبة لهيرش ، ولا يجب أن يُسرق أو يجرى التعدي عليه من جانب القارئ . معنى النص لا يجب أن يصبح اجتماعياً ، ملكية عامة لقرائه المتنوعين ، فهو لا يخص سوى المؤلف أو المؤلفات ، الذى لا بد أن يكون له أولها الحقوق الحصرية فى التصرف فيه بعد أن يموت أو تموت بزمان طويل . وبشكل مثير ، يعترف هيرش بأن وجهة نظره الخاصة تمسقية تماماً فى الواقع . فليس فى طبيعة النص نفسه شيء يجبر القارئ على تفسيره وفقاً لمعنى المؤلف ، لكن الامر هو أننا اذا اخترنا ألا نحترم معنى المؤلف قلن يكون لدينا « معيار » للتفسير ، وسوف نخاطر بفتح بوابات السدود لتؤدى إلى الفوضى النقدية . وهذا يعنى أن نظرية هيرش ، مثل معظم النظم التسلطية ، عاجزة تماماً عقلياً عن تبرير قيم حكمها الخاصة . فليس من سبب من ناحية المبدأ لتفضيل معنى المؤلف أكثر من سبب تفضيل القراءة التى يقدمها أقصر النقاد شعراً أو أطولهم قَدماً . ودفاع هيرش عن معنى المؤلف يشبه تلك الدفاعات عن صكوك الملكية التى تبدأ بتعقب عملية توريثها القانونية عبر القرون ، وتنتهى بالاعتراف بأنك لو رجعت بهذه العملية إلى الوراء بقدر كافٍ فستجد أن هذه الصكوك قد تم كسبها عن طريق محاربة شخص آخر من أجلها .

وحتى لو استطاع النقاد الوصول إلى قصد المؤلف ، فهل سيُرسى ذلك النص الأدبى فى معنى محدد على نحو مضمون ؟ وماذا لو طلبنا تقريراً عن معنى مقاصد المؤلف ، ثم تقريراً عن تلك ، وهلم جراً ؟ الضمان لا يكون ممكناً هنا إلا إذا كانت معانى المؤلف هى ما يعنيه هيرش بها : أى أنها حقائق نقية ، صلبة ، « متماثلة مع نفسها » يمكن استخدامها بطريقة لا تقبل الشك لإرساء العمل . لكن هذه طريقة مشكوك فيها تماماً للنظر إلى أى نوع من المعنى على الإطلاق . فالمعانى ليست مستقرة ومحددة بالدرجة التى يظنها هيرش : حتى معانى المؤلف . والسبب فى أنها ليست كذلك هو أنها ، وهذا ما لن يعترف به ، نواتج للغة ، التى لها دائماً جانب مراوغ . ومن الصعب معرفة كيف يمكن أن

يكون للمرء قصد « نقي » أو أن يعبر عن معنى « نقي » ، ولا يستطيع هيرش الاعتماد على تلك الخرافات إلا لأنه يجعل المعنى منفصلاً عن اللغة . إن قصد المؤلف هو نفسه « نص » مركّب ، يمكن مجادلته ، وترخمته ، وتفسيره بطرق عديدة تماماً مثل أى نص آخر .

إن تمييز هيرش بين « المعنى » وبين « الدلالة » صالح بمعنى يديهي واحد فليس من المحتمل أن شكسبير فكر في أنه كان يكتب عن الحرب النووية . وحين تصف جيرترود Gertrude هاملت بأنه « سمين » فمن المحتمل أنها لا تعنى أنه مترهل ، مثلاً يميل القراء الحديثون إلى الاعتقاد . لكن من المؤكد أن إطلاقية هيرش لا يمكن الدفاع عنها . فليس من الممكن ببساطة إقامة تمييز بين « ما يعنيه النص » وبين « ما يعنيه لي » . وتقريبي عما يمكن أن يكون ماكتب قد عناء في الظروف الثقافية لعصره مازال تقريبي أنا ، المتأثر لا مفر بلغتي وبأطرى المرجعية الثقافية . فلا يمكنني مطلقاً أن أنتزع قدمي تماماً من كل ذلك وأتوصل بطريقة موضوعية تماماً لمعرفة ما كان فعلاً في ذهن شكسبير . وإى مقولة من هذا النوع عن الموضوعية المطلقة هي مجرد وهم . وهيرش نفسه لا يسعى لهذا اليقين المطلق ، ويرجع ذلك بدرجة كبيرة إلى معرفته أنه لا يستطيع الحصول عليه : ولا بدله ، بدلاً من ذلك ، من الإكتفاء بإعادة بناء قصد الكاتب « المحتمل » . لكنه لا يولي اهتماماً للطرق التي لا يمكن لإعادة البناء هذه أن تمضي إلّا بها في إطار أطره هو الخاصة والمشروطة تاريخياً للمعنى والإدراك . وفي الحقيقة ، فإن هذه « النزعة التاريخية » هي نفسها هدف جداله . إنه ، إذن ، مثل هوسرل ، يقدم شكلاً من المعرفة لا زمنياً ونزاهة بصورة متسامية . أما كون عمله ذاته بعيداً عن النزاهة - كونه يعتقد أنه يحصى المعنى الذي لا يتغير للأعمال الأدبية من إيديولوجيات معاصرة معينة - فإنه أحد العوامل التي قد تقودنا إلى النظر برية إلى تلك المزاعم .

أما الهدف الذي وضعه هيرش نصب عينيه فهو تأويل هايدجر ، وجادامر Gadamer ، وغيرهما . فإصرار المفكرين على أن المعنى تاريخي دائماً يفتح الباب ، بالنسبة له ، للنسبية الكاملة . فطبقاً لهذه الحجة ، يمكن للعمل الأدبي أن يعنى شيئاً بعينه يوم الإثنين وشيئاً آخر يوم الجمعة . ومن المثير للإهتمام أن تتأمل السبب الذي يدفع هيرش لإعتبار هذا الاحتمال مضيئاً

لهذه الدرجة ، لكنه لكى يوقف الفساد النسبى الطابع يعود إلى هوسرل ويجادل بأن المعنى لا يقبل التغير لأنه دائماً الفعل القصدى لفرط عند نقطة معينة في الزمن . وهناك معنى بديهى تماماً يكون فيه ذلك خطأ . فإذا قلت لك في ظروف معينة « أغلق الباب ا » وحين تكون قد فعلت ذلك أضيف بنفاز صبر قائلاً ، « أعنى بالطبع أن افتح النافذة ا » ، تكون مُحِقّاً تماماً في أن تؤكد أن الكلمات الإنجليزية التى تعنى « أغلق الباب » ، تعنى ما تعنيه مهما قصدت انا منها أن تعنى . ولا يعنى هذا القول بأن المرء لا يستطيع تصوّر سياقات تعنى فيها عبارة « أغلق الباب » شيئاً مختلفاً تماماً عن معناها المعتاد : فقد تكون طريقة مجازية لقول ، « لا تجادل أكثر من ذلك » . فمعنى الجملة ، مثل أى جملة أخرى ، ليس بأى حال ثابتاً بصورة لا تتبدل : وبيعض المهارة يمكن للمرء أن يخترع سياقات يمكن لها أن تعنى فيها ألف شيء مختلف . لكن إذا كانت لفحة هواء تجتاح الغرفة وأنا لا أرتدى سوى ثوب السباحة ، فسوف يكون معنى الكلمات واضحاً ظرفياً ، وما لم أكن قد ارتكبت زلة لسان أو عانيت من حالة شروء ذهن غير محسوبة فسوف يكون من غير المجدى بالنسبة لى أن أزعج أننى عنيت « فعلاً » « افتح النافذة » . وهذا معنى بديهى واحد لا يتحدد فيه معنى كلماتى بمقاصدى الخاصة - لا يمكننى فيه ببساطة أن أختار أن أجعل كلماتى تعنى أى شيء على الإطلاق ، مثلما ظن هببى - دهببى Humpty - Dumpty في حكاية اليس Alice عن خطأ أن بإمكانه أن يفعل . إن معنى اللغة مسألة اجتماعية : وهناك معنى فعلى تنتمى به اللغة إلى مجتمعى قبل أن تنتمى لى .

وهذا ما فهمه هايدجر ، وما استمر هانز- جورج جادامر - Hans Georg Gadamer في تطويره في كتابه الصدق والمنهج Truth And Method . فمعنى العمل الأدبى ، بالنسبة لجادامر ، لا تستنفده أبداً مقاصد مؤلفه ، وبينما ينتقل العمل من سياق ثقافى أو تاريخى إلى آخر ، قد تستخلص منه معان جديدة ربما لم يتوقعها أبداً مؤلفه أو جمهوره المعاصر . وهيرش يسلم بذلك بأحد المعانى لكنه يحيله إلى مجال « الدلالة » ، أما بالنسبة لجادامر ، فإن عدم الاستقرار هذا هو جزء من ذات طابع العمل نفسه . وكل تفسير هو تفسير ظرفى ، تشكله وتكبحه المعايير النسبية تاريخياً لثقافة معينة ، وليست هناك امكانية لمعرفة النص الأدبى كما هو ، ونزعة الشك هذه هي

أكثر ما يجده هيرش مثيراً للأعصاب في التأويل الهايدجري ، وما يشن ضده مناوشاته .

وبالنسبة لجادامر ، يكون كل تفسير لعمل من الماضي حواراً بين الماضي والحاضر . وفي مواجهة مثل هذا العمل ، فإننا ننصت بسلبية هايدجيرية حكيمة إلى صوته غير المألوف ، متحينين له أن يضع همومنا الحاضرة موضع التساؤل ، لكن ما « يقوله » العمل لنا سوف يعتمد بدوره على نوع الاسئلة التي تكون قادرين على طرحها عليه ، انطلاقاً من نقطتنا المتقدمة في التاريخ . وسيعتمد كذلك على قدرتنا على إعادة بناء « السؤال » الذي يكون العمل نفسه « إجابة » عليه ، لأن العمل هو أيضاً حوار مع تاريخه الخاص . فكل فهم هو فهم مُفتتح : إنه دائماً « فهم على نحو آخر » ، تحقيق لإمكانية جديدة في النص ، إحداث إختلاف عنه . والحاضر ليس قابلاً للفهم على الدوام إلا من خلال الماضي ، الذي يشكل معه متصلاً حياً ، والماضي يُدرك دائماً من وجهة نظرنا الجزئية في الحاضر . وحدث الفهم يتم حين « يندمج » « افقنا » الخاص للمعاني والافتراضات التاريخية مع « الأفق » الذي يقع فيه العمل . في تلك اللحظة ندخل العالم الغريب للعمل الفني ، لكننا في نفس الوقت نخضعه داخل مجالنا الخاص ، ونبلغ بذلك فهماً أكمل لانفسنا . بدلاً من أن « نغادر المنزل » ، كما يلاحظ جادامر ، فإننا « نعود إلى المنزل » .

من الصعب تبين لماذا يجد هيرش ذلك كله مثيراً للأعصاب إلى هذا الحد . فعلى العكس ، يبدو الأمر كله شديد السلاسة . فباستطاعة جادامر أن يُسلم نفسه ويُسلم الأدب يرضانة لرياح التاريخ لأن أوراق الشجر المبعثرة هذه دائماً ما ستعود إلى مستقرها في النهاية - وسوف تفعل ذلك لأن هناك جوهر موحد يعرف باسم « التقاليد » يجرى تحت كل التاريخ ، ويمتد في صمت ليشمل الماضي ، والحاضر ، والمستقبل ، ومثلما مع ت. س. اليوت ، تنتمي كل النصوص « المناسبة » valid إلى هذه التقاليد ، التي تتحدث من خلال عمل الماضي الذي أتامله ، كما تتحدث من خلال في فعل التأمل « المناسب » valid . هكذا يقتربن معاً بأمان الماضي والحاضر ، الذات والموضوع ، الغريب والحميم ، بواسطة كائن يشملهما معاً . ولا يقلق جادامر أن مفاهيمنا المسبقة أو « قناعاتنا المسبقة » pre-understandings الضمنية الثقافية قد تمثل تحيزاً يضر بتلقي عمل الماضي الأدبي ، لأن هذه القناعات المسبقة تأتينا من

ذات التقاليد ، التي يكون العمل الأدبي جزءاً منها . فالتحيز عامل إيجابي وليس عاملاً سلبياً : إن حركة التنوير Enlightenment ، بحلمها في معرفة نزيهة تماماً ، هي التي قادت إلى « التحيز ضد التحيز » الحديث . والتحيزات الخلاقة ، في مقابل تلك الزائلة والمشوهة ، هي تلك التي تنشأ من التقاليد وتجعلنا على اتصال بها . وسلطة التقاليد نفسها ، في ارتباطها مع تاملنا - الذاتى الشاق ، سوف تفرز مفاهيمنا المسبقة التي تكون مشروعة عن تلك التي لا تكون - تماماً مثلما أن المسافة التاريخية بيننا وبين عمل من أعمال الماضى ، بدلاً من أن تخلق عقبة أمام الفهم الصادق ، تساعد مثل ذلك الإدراك فعلاً عن طريق تجريدها للعمل من كل ما كان ذا دلالة عابرة .

ويجدر بنا أن نسأل جادامر تقاليد من أى تقاليد تلك التي يفكر فيها فعلاً . لأن نظريته لا تقوم إلا على أساس الافتراض الشنيع بأن هناك فعلاً تقاليد « سائدة » mainstream وحيدة ؛ وأن كل الأعمال « المناسبة » valid تشارك فيها ، وأن التاريخ يشكل متصلاً Continuum مستمراً ، خالياً من الانقطاع ، والنزاع ، والتناقض الحاسمين ؛ وأن التحيزات التي ورثناها « نحن » (من ؟) . من « التقاليد » يجب التثبت بها . إنها تقترض ، بعبارة أخرى ، أن التاريخ مكان يمكننا « نحن » فيه دائماً وفي كل مكان أن نكون في دارنا ، وأن عمل الماضى سيعمق - بدل أن يقلل ، مثلاً - من فهمنا الحاضر لأنفسنا ، وأن ما هو غريب مألوف دائماً بصورة سرية . إنها ، باختصار ، نظرية في التاريخ فظة في رضاها عن نفسها ، إسقاط على العالم كله لوجهة نظر يعنى « الفن » بالنسبة لها بشكل أساسى الآثار الكلاسيكية للتقاليد الألمانية الراقية . ولا يكاد يكون لديها مفهوم للتاريخ والتقاليد بوصفهما قوى قمعية مثلما هما قوى مُحَرِّرة ، بوصفهما مجالين يمزقهما النزاع والسيطرة . فليس التاريخ ، بالنسبة لجادامر ، مكاناً للصراع ، والانقطاع ، والاستبعاد ، بل « سلسلة متصلة » ، نهراً دائماً الجريان ، ويكاد المرء يقول ، نادياً لمن يفكرون بطريقة متشابهة . يتم ، بتسامح ، الاقرار بالاختلافات التاريخية ، إلا أن ذلك لا يتم إلا لأنها تُصنّف بفعالية عن طريق فهم « يعبر المسافة الزمنية التي تفصل المفسر عن النص ، وهكذا يتقلب على .. اغتراب المعنى الذى طرأ على النص » . ما من حاجة للكفاح من أجل تجاوز المسافة الزمنية بأن يقذف المرء نفسه بصورة غير عاطفية إلى الماضى ، كما اعتقد فيلهلم ديلتاي Wilhelm

Dilthey بين آخرين ، حيث أن هذه المسافة قد تم عبورها فعلاً بواسطة العادة ، والتحيز ، والتقاليد . فالتقاليد لملك سلطة يجب أن تخضع لها : ولا تكاد تكون ثمة إمكانية لتحدي تلك السلطة تحدياً نقدياً ، ولا تصور لأن يكون تأثيرها إلا سلباً . إن التقاليد ، كما يجادل جادامر ، « لها تبرير خارج عن نطاق حجج العقل »^(١) .

وصف جادامر التاريخ ذات مرة بأنه « المحادثة التي تكونها » . فالتأويل يرى التاريخ كحوار حي بين الماضي ، والحاضر ، والمستقبل ، ويسعى بصبر لازاحة العراقيل أمام هذا التواصل المتبادل الذي لا ينتهي . لكنه لا يستطيع تحمل فكرة إخفاق للتواصل لا يكون مجرد شيء عارض ، يمكن تصحيحه بمجرد تفسير نصي أكثر حساسية ، بل يكون نفسياً systematic على نحو ما : أي أنه ، كما يمكن القول ، قائم داخل بنيات الاتصال لمجتمعات بأكملها . إنه ، بتعبير آخر ، لا يمكنه أن يتوافق مع مشكلة الأيديولوجيا - مع حقيقة أن « الحوار » الذي لا ينتهي للتاريخ انبشري يقلب عليه أن يكون موفولوجياً يلقيه ذور السلطة لمن لا سلطة لهم ، أو أنه إذا كان « حواراً » حقاً فإن المشاركين فيه - الرجال والنساء ، على سبيل المثال - لأ يحتلون مواقع متكافئة . إنه يرفض إدراك أن الخطاب واقع دائماً في أحبولة سلطة قد لا تكون خبيثة بآية حال ، وأن الخطاب الذي تقبل فيه ، بأكثر الصور إيحاء ، عن إدراك هذه الحقيقة هو خطابها هي نفسها .

كما رأينا ، يميل التأويل إلى التركيز على أعمال الماضي : والاستئله النظرية التي يطرحها تنبع أساساً من هذا المنظور . وليس هذا مدهشاً ، إذا أخذنا في الاعتبار بدايات التأويل المرتبطة بالكتاب المقدس ، لكنه أيضاً أمر له مغزى : إذ يوحي بأن دور النقد الرئيسي هو جعل الكلاسيكيات مفهومة . ومن الصعب تصور جادامر وهو مشتبك مع نورمان ميلر Norman Mailer ، وجنباً إلى جنب مع هذا التوكيد التقليدي النزعة يمضي آخر : هو افتراض أن الأعمال الأدبية تشكل وحدة « عضوية » . فالمنهج التأويلي يسمى إلى مواصلة كل عنصر من عناصر النص في كل واحد ، في عملية تُعرف عادة باسم « الحلقة التأويلية » : فالسمات الجزئية تكون مفهومة بالنسبة للسياق الكلي ، والسياق الكلي يصبح مفهوماً من خلال السمات الجزئية . وعموماً ، لا يضع التأويل في

حسابه احتمال أن تكون الأعمال الأدبية مشتتة ، وغير مكتملة ، ومتناقضة داخلياً ، رغم وجود أسباب عديدة لافتراض أنها كذلك^(٧) . ويجدر بالملاحظة أن أ. د. هيرش ، رغم كل نفوره من المفاهيم العضوية الرومانسية ، يشارك هو الآخر في تعصب أن النصوص الأدبية هي كيانات كلية متكاملة ، وذلك لسبب منطقي : لموحدة العمل تكمن في قصد المؤلف الذي يتخلل كل شيء . وفي الحقيقة ، ما من سبب يمنع المؤلف من أن يكون لديه مقاصد عديدة متناقضة فيما بينها ، أو يمنع قصده من أن يكون متناقضاً ذاتياً ، لكن هيرش لا يبحث هذه الاحتمالات .

أما أحدث تطورات التأويل في ألمانيا فيعرف باسم « جماليات التلقى » أو « نظرية التلقى » ، وبخلاف جادامر ، لا يركز على نحو حصري على أعمال الماضي . فنظرية التلقى تفحص دور القارئ في الأدب ، وهي تطور جديد من هذه الزاوية . وفي الحقيقة يمكن للمرء أن يقسم تاريخ نظرية الأدب الحديثة بصورة أولية جداً إلى ثلاث مراحل : انشغال بالمؤلف (الرومانسية والقرن التاسع عشر) ؛ واهتمام حصري بالنص (النقد الجديد) ؛ وتحول ملحوظ في الاهتمام إلى القارئ في السنوات الأخيرة . وقد كان القارئ دائماً أقل أطراف هذا الثلاثي خطاً - وهذا أمر غريب ، حيث أنه بدون القارئ أو القارئة لن تكون هناك نصوص أدبية على الإطلاق . فالنصوص الأدبية لا توجد على أرفف الكتب : بل هي سيرورات للدلالة لا تتجسد إلا في ممارسة القراءة . لكي يحدث الأدب ، فإن القارئ حيوي بقدر حيوية المؤلف .

ما الذي ينطوي عليه فعل القراءة ؟ لتأخذ ، بصورة عشوائية تقريباً ، الجملتين الافتتاحيتين من رواية : (What did you make of the new couple ?) the Hanemas, Piet and Angela were undressing (أزواج ، لجون أديك John Updike, Couples) * . ماذا نستخلص من هذا ؟ ربما نرتبك للحظة إزاء النقص الظاهري للارتباط بين الجملتين ، حتى

● « ماذا كان رأيك في الزوجين الجديدين ؟ » كان الزوجان هانما ، بيت وأنجيلا ، يخلعان ملابسهما ؟ . ونلاحظ أن الترجمة تنطوي على استنتاجات أحدهما أن Couple لا تعني زوجين فقط بل كذلك تعني شخصين متحابين أو رفيقين وأن Hanemas تعبير عن علاقة زواج بين بيت وأنجيلا مستبعدين احتمال أن يكونا من نفس العائلة - م

ندرك أن ما يعمل هنا هو العُرف الأدبي الذي يمكننا بواسطته أن ننسب قطعة من الحديث المباشر إلى شخصية حتى لو لم يفعل النص نفسه ذلك على نحو صريح . إننا نحذر أن إحدى الشخصيات ، ربما بيت أو أنجيلا هانيميا ، تلقى العبارة الافتتاحية ، لكن لماذا نفترض ذلك ؟ ربما لم تكن العبارة الموضوعية بين علامتي تنصيص قد نُطِقت على الإطلاق : فقد تكون خاطراً ، أو سؤالاً سأله شخص آخر ، أو اقتباساً تصديرياً موضوعاً في مفتتح الرواية . وربما تكون موجهة إلى بيت وأنجيلا من جانب شخص آخر ، أو من جانب صوت مفاجيء من السماء . واحد الأسباب التي تجعل الحل الأخير يبدو غير محتمل هو أن السؤال عامى بعض الشيء بالنسبة لصوت من السماء ، وربما نعرف أن أديك كاتب واقعي عموماً ولا يلجأ عادة إلى مثل هذه الأدوات ؛ لكن نصوص مؤلف ما لا تشكل بالضرورة كلاً متسقاً وقد يكون أمراً غير حكيم أن نستند بشدة على هذا الافتراض . ومن غير المحتمل على أسس واقعية أن يكون السؤال موجهاً من قبل كورس من الناس يتحدثون في صوت واحد ، ومن غير المحتمل بعض الشيء أن يكون موجهاً من قبل شخص آخر بخلاف بيت وأنجيلا هانيميا ، حيث أننا نعلم في اللحظة التالية أنهما يخلعان ملابسهما ، وربما خمننا أنهما رفيقان متزوجان ، ونحن نعلم أن الزوجين ، في ضاحية بيرمنجهام التي نسكنها على الأقل ، لا يمارسان خلع ملابسهما سوياً أمام طرف ثالث ، مهما كان ما يفعلانه كلٌّ على حدة .

ربما نكون قد قمنا فعلاً بمنظومة كاملة من الاستنتاجات بينما نقرأ هاتين العبارتين . فقد نستنتج ، مثلاً ، أن الزوجين *Couple* المشار إليهما هما رجل وامرأة ، رغم عدم وجود شيء حتى الآن يخبرنا بأنهما ليسا امرأتين أو جريون مخططين . ونحن نفترض أن من يطرح السؤال مهما كان لا يقرأ الخواطر ، إذ لن تكون هناك حاجة للسؤال عندئذ . وقد نشك في أن السائل يُقدر حكم المخاطب ، رغم عدم وجود سياق كاف بعد لنحكم بأن السؤال توبيخي أو استفزازي . ونحن نخيل أن عبارة *The Hanemas* الزوجين هانيميا ، ربما كانت في تقابل نحوي مع عبارة (*Piet and Angela*) بيت وأنجيلا ، للإشارة إلى أن هذا هو اسم العائلة لهما ، مما يقدم دليلاً ذا مغزى على أنهما متزوجان . لكننا لا نستطيع استبعاد احتمال وجود مجموعة من الناس تحمل اسم هانيميا علاوة على بيت وأنجيلا ، وربما قبيلة كاملة منهم ،

وأنهم جميعاً يخلعون ملابسهم في قاعة ضخمة . وحقيقة أن بيت وأنجيلا يتقاسمان نفس اللقب لا تؤكد أنهما زوج وزوجة : فقد يكونا أخاً وأختاً أو أباً وإبنة ، أو أمّاً وإبناً ، متحررين بوجه خاص أو يقشيان المحارم . وقد افترضنا ، رغم ذلك ، أنهما يخلعان ملابسهما على مرأى أحدهما من الآخر ، بينما لم يخبرنا شيء بعد أن السؤال لا يلقى صياحاً من غرفة نوم أو كابينة بلاج إلى أخرى . وربما كان بيت وأنجيلا طفلين صغيرين ، رغم أن التعقيد النسبي للسؤال يجعل ذلك غير محتمل . ربما يكون معظم القراء قد افترضوا عند هذا الحد أن بيت وأنجيلا هاننما هما زوجان يخلعان ملابسهما معاً في غرفة نومهما بعد حدث ما ، ربما كان حفلة ، كان يحضرها زوجان جديدان ، لكن شيئاً من هذا لم يُقل فعلاً .

وحقيقة أن هاتين هما أول جملتين في الرواية تعنى ، بالطبع ، أن الكثير من هذه الأسئلة سوف يُجاب عليها بينما نواصل القراءة . لكن عملية التخمين والاستنتاج التي يقودنا إليها جعلنا هنا هي ببساطة مثال أكثر حدة ودرامية لما نفعله طول الوقت عندما نقرا . وإثناء المضي في القراءة سنصادف مشكلات كثيرة أخرى ، لا يمكن حلها سوى بإجراء افتراضات أخرى . سوف نُعطي أنواع الحقائق المحجوبة عنا في هاتين الجملتين ، لكن سيظل علينا أن نبني لها تفسيرات قابلة للتساؤل . إن قراءة مفتتح رواية أديك يجعلنا ننخرط في كمية مدهشة من الجهد المركب واللاوعي بدرجة كبيرة : ورغم أننا نادراً ما نلاحظ ذلك ، فإننا منهمكون طول الوقت في بناء الفرضيات بشأن معنى النص . إن القارئ يصنع ترابطات ضمنية ، ويملا الفجوات ، ويستخلص الاستنتاجات ويختبر الاحاسيس الباطنية : وعمل ذلك يعنى السير على هدى معرفة ضمنية بالعالم عموماً وبالاعراف الأدبية خصوصاً . والنص نفسه في الواقع لا يزيد عن كونه سلسلة من « المفاتيح » cues للقارئ ، من الدعوات لبناء قطعة من اللغة في معنى . وفي مصطلحات نظرية التلقى ، يقوم القارئ « بإضفاء التعيين » Concretizes على العمل الأدبي ، الذي لا يتجاوز أن يكون سلسلة من العلامات السوداء المنظمة على الصفحة . وبدون هذه المشاركة الفعالة المتصلة من جانب القارئ ، لن يكون هناك عمل أدبي على الإطلاق . وبهما بدا العمل متماسكاً ، فإن أى عمل بالنسبة لنظرية التلقى يتكون فعلاً من « فجوات » gaps ، تماماً مثل الجداول بالنسبة للفيزياء

الحديثة - مثلاً ، الفجوة بين الجملتين الأولى والثانية في أزواج ، حيث لا بد للقارئ أن يقدم ارتباطاً مفقوداً . والعمل ملء : بأوجه عدم التحدد ، ، أى بالعناصر التي تجتهد في تأثيرها على تفسير القارئ ، والتي يمكن تفسيرها بعدد من الطرق المختلفة ، وربما المتعارضة فيما بينها . والمفارقة في ذلك هي أنه كلما زادت المعلومات التي يقدمها العمل ، كلما أصبح غير محدد بدرجة أكبر . وعبارة شيكسبير (secret black and midnight hags) * تضيق بفننى من المعانى أنواع العفاريث المقصودة ، وتجعلها أكثر تحديداً ، لكن لأن النعوت الثلاثة جميعها غنية بالايحاءات ، وتثير استجابات مختلفة في مختلف القراء ، فقد جعل النص نفسه أقل تحديداً في محاولته لأن يصبح أكثر تحديداً .

إن عملية القراءة ، بالنسبة لنظرية التلقى ، هي دائماً عملية دينامية ، حركة مركبة وتفتح خلال الزمن ، والعمل الأدبى نفسه يوجد كمجرد ما أسماه المنظر البولندى رومان إنجاردن Roman Ingarden منظومة من « التخطيطات » Schemata ، أو التوجيهات العامة ، التى يجب أن يحققها القارئ . ولكى يفعل ذلك ، سوف يجلب القارئ إلى العمل « قناعات مسبقة » معينة ، أى سياقاً غائماً من المعتقدات والتوقعات التى سيتم فى إطارها تقييم مختلف سمات العمل . إلا أنه مع تقدم عملية القراءة ، سوف تتعدل هذه التوقعات نفسها بما تتعلمه ، وتبدأ الحلقة التأويلية فى الدوران - متحركة من الجزء إلى الكل ثم إلى الجزء مرة ثانية . وفى مجاهدته من أجل بناء معنى متماسك من النص ، سيختار القارئ أو القارئة وينظم عناصره فى كليات متسقة ، مستبعداً بعضها ومبرزاً بعضها إلى الصدارة ، و « مضيفاً التعيين » على عناصر معينة بطرق معينة ، وسيحاول القارئ أو القارئة أن يجمع المنظورات المختلفة ضمن العمل معاً ، أو ينتقل من منظور إلى منظور لكى يشيد « وهما » متكاملأ . وما تعلمناه فى الصفحة الأولى سيخبو ويصبح « مختصراً » Foreshortened فى الذاكرة ، ربما ليتحدد جذرياً بما سنتعلمه فيما بعد . فالقراءة ليست حركة مستقيمة إلى الامام ، مجرد مسألة تراكمية : إذ أن تخميناتنا الأولية تولد إطاراً مرجعياً لتفسير ما يتلوها ، لكن ما يتلوها قد يبدل على نحو استرجاعى فهمنا الاصلى ، مركزاً الضوء على بعض سماته

ومزيجاً يحيرها إلى الخلفية . واثناء استمرارنا في القراءة نطرح افتراضات ، ونراجع معتقدات ، ونقوم باستنتاجات وتوقعات تزداد تعقداً باستمرار ؛ فكل جملة تفتح أفقاً يتم تأكيده ، أو تخديه ، أو تدميره من جانب الجملة التالية . ونحن نقرا إلى الراء وإلى الامام في آن واحد ، متنبئين ومسترجعين ، وربما واعين بتحقيقات ممكنة للنص أنكرتها قراءتنا . وإضافة إلى ذلك ، فإن كل هذه الفعالية المعقدة تنجز على مستويات كثيرة في وقت واحد . لأن النص له « خلفيات » backgrounds و « صدارات » Foregrounds ، ووجهات نظر قصية مختلفة ، وطبقات بديلة للمعنى ، نتحرك نحن بينها باستمرار .

إن فولفجانج إيزر Wolfgang Iser ، الذى ينتمى إلى ما يطلق عليه اسم مدرسة كونستانس Constance لجماليات التلقى ، والذى كنت أناقش نظرياته فيما سبق بدرجة كبيرة ، يتحدث في كتابه *فعل القراءة* (١٩٧٨) *The Act of Reading* عن « الاستراتيجيات » التى تجعلها النصوص تعمل ، وعن « المجموعات المصنفة الدائمة » repertoires من التيمات والاشارات المألوفة التى تحتويها . ونحن ، لكى نقرأ على الاطلاق ، بحاجة إلى أن نألف التقنيات والاعراف الأدبية التى ينشرها عمل معين ، ولابد أن نمسك إلى حد ما بزمam « شفراته » codes ، ونعنى بها القواعد التى تحكم منهجياً الطرق التى يُنتج بها معانيه . لنذكر مرة أخرى لافتة مترو لندن التى ناقشتها في المقدمة : *Does must be carried on the escalator* * فلكى أفهم هذه الملاحظة أجدنى بحاجة إلى القيام بما هو أكثر من مجرد قراءة كلماتها الواحدة تلو الأخرى . فأننا بحاجة إلى أن أعرف ، على سبيل المثال ، أن هذه الكلمات تنتمى إلى ما يمكن تسميته « شفرة مرجعية » - إن اللافتة ليست مجرد قطعة تزيينية من اللغة موضوعة هناك لتسلية الركاب ، لكن يجب أخذها على أنها تشير إلى سلوك الكلاب والركاب الفعليين على السلالم المتحركة الفعلية . ولابد لى أن أستتفر معرفتى الاجتماعية العامة لأدراك أن اللافتة قد وضعتها السلطات هناك ، وأن لدى هذه السلطات سلطة معاقبة المخالفين ، وأننى كعضو من الجمهور تجرى مخاطبتى بصورة ضمنية ، وكل هذه الأشياء ليست واضحة فى الكلمات نفسها . على ، بعبارة أخرى ، أن أعتمد على شفرات

* يجب أن تُحمل الكلاب على السلم المتحرك - م

وسياقات اجتماعية معينة لكى أفهم الملاحظة بصورة صحيحة . لكننى كذلك بحاجة إلى أن أجعل هذه الشفرات والسياقات تتفاعل مع شفرات أو أعراف القراءة - وهى أعراف تخبرنى بأن « السلم المتحرك » يُقصد به the escalator هذا السلم المتحرك وليس سلما متحركا فى الباراجواى ، وأن must be carried يجب أن تُحمل ، تعنى « يجب أن تُحمل الآن » ، وهلم جراً . ويجب أن أدرك أن « جنس » genre الالفة هو بحيث يجعل من غير المحتمل ، تماماً أن يكون الالتباس الذى ذكرته فى المقدمة « مقصوداً » فعلاً . وليس من السهل التمييز هنا بين الشفرات « الاجتماعية » و « الأدبية » : فإضافة التحين على « السلم المتحرك » the escalator باعتباره « هذا السلم المتحرك » this escalator ، وذلك بتبنى عُرف قراءة يحو الالتباس ، هو نفسه أمر يعتمد على شبكة كاملة من المعرفة الاجتماعية .

إننى ، إذن ، أفهم الملاحظة بتفسيرها بالنسبة لشفرات معينة تبدو مناسبة ؛ لكن هذا ليس كل ما يحدث عند قراءة الأدب بالنسبة لايزر . إذ لو كان هناك « تلاؤم » Fit تام بين الشفرات التى تحكم الأعمال الأدبية وبين الشفرات التى طبقناها لتفسير هذه الأعمال ، لأصبح كل الأدب غير ملهم مثله مثل لافئة مترو لندن . والعمل الأدبى الأشد فعالية بالنسبة لايزر هو العمل الذى يدفع القارئ أو القارئة إلى وعى نقدي جديد بشفراته وتوقعاته وشفراتها وتوقعاتها المألوفة . إن العمل يطرح للتساؤل ويحول المعتقدات الضمنية التى نجلبها إليه ، و « يزعزع » disconfirms عاداتنا الروتينية فى الإدراك وهكذا يجبرنا على الاعتراف بها على ما هى عليه للمرة الأولى . وبدلاً من مجرد تدعيم إدراكاتنا المعطاة ، فإن العمل الأدبى القيم ينتهك أو يتخطى هذه الطرق المعيارية للرؤية ، وهكذا يعلمنا شفرات جديدة للفهم . وهنا ثمة تواز مع الشكليات الروسية : فخلال فعل القراءة ، يجرى « نزع الالفة » عن افتراضاتنا المتعارف عليها ، وتشبيوها إلى النقطة التى يمكننا فيها أن ننقدها ومن ثم نراجعها . وإذا كنا نُعدل النص باستراتيجاتنا للقراءة ، فإنه يُعد لنا فى نفس الوقت : ومثل الأشياء فى تجربة علمية ، فإنه قد يجيب « إجابة » غير متوقعة على « أسئلتنا » . وكل معنى القراءة بالنسبة لنا قد مثل إيزر ، هو أنها تجعلنا على وعى أعمق بذواتنا ، وتبلى وجهه نظر نقدية لهوياتنا . وكان ما كنا « نقرأ » ، ونحن نشق طريقنا خلال كتاب ، هو أنفسنا .

تقوم نظرية التلقى عند إيزر ، في الحقيقة ، على أساس أيديولوجيا إنسانية ليبرالية : على أساس اعتقاد بأننا أثناء القراءة يجب أن نكون مرتين ومتفحصي الذهن ، مستعدين لأن نطرح معتقداتنا للسؤال ونسمح لها بأن تتحول . وخلف هذا الطرح يمكن تأثير تاويل جادامر ، بثقته في معرفة الذات تلك التي ازدادت ثراء ، والتي تنبع من اللقاء مع غير المؤلف . لكن نزعة إيزر الانسانية الليبرالية ، مثل معظم المذاهب من هذا النوع ، أقل ليبرالية مما تبدو للوهلة الأولى . فهو يكتب أن القارئ ذا الالتزامات الأيديولوجية القوية يمكن أن يكون قارئاً غير مناسب ، حيث أن انفتاح هذا القارئ أو القارئة أمام القوة التحويلية للأعمال الأدبية يكون أقل احتمالاً . وهذا يتضمن أننا لكي نمر بالتحول على يد النص ، يجب أن نكتفى ، في المقام الأول ، بالإيمان بمعتقداتنا بصورة مؤقتة تماماً . فالقارئ الجيد الوحيد يجب أن يكون ليبرالياً بالفعل : إن فعل القراءة ينتج نوعاً من الذات الإنسانية تقترضه القراءة سلفاً هو الآخر . وهذا متناقض أيضاً على نحو آخر : لأننا إذا كنا نكتفى بالإيمان بمعتقداتنا بخفة في المقام الأول ، فإن جعل النص يطرحها للسؤال ويخربها ليس أمراً بالغ الدلالة في الحقيقة . وبعبارة أخرى ، إن يكون قد حدث الكثير فعلاً . فلن يكون قد تم توبيخ القارئ أو القارئة بشكل جذري ، بقدر ما سيكون قد عاد ببساطة إلى نفسه أو إلى نفسها كذات ليبرالية على نحو أشمل . إن كل ما يخص الذات القارئة يُطرح للسؤال خلال فعل القراءة ، باستثناء نوع الذات (الليبرالية) الذي تكونه : فهذه الحدود الأيديولوجية لا يمكن نقدها بأية حال ، لأن النموذج بكامله سينهار عندئذ . بهذا المعنى ، تكون التعددية والنهاية المفتوحة لعملية القراءة مسموحاً بهما لأنهما تقترضان سلفاً نوعاً معيناً من الوحدة المقفلة التي تظل دوماً في مكانها : أعنى وحدة الذات القارئة ، التي يجرى انتهاكها وتخطيها فقط لكي تعود إلى نفسها على نحو أكثر إكتمالاً . ومثلما مع جادامر ، فإننا نستطيع أن نغزو الأراضي الأجنبية لأننا دائماً في دارنا بصورة سرية . ونوع القارئ الذي سيؤثر فيه الأدب أعمق تأثير هو ذلك المتسلح فعلاً بالنوع « الصحيح » من القدرات والاستجابات ، والماهر في تشغيل تقنيات نقدية معينة ، والمدرّك لأعراف أدبية معينة ، لكن هذا هو ، على وجه الدقة ، نوع القارئ الذي يكون أقل احتياجاً للتأثر . ومثل هذا القارئ « متحول » من البداية ، ومستعد للمخاطرة بالمزيد من التحول بسبب هذه الحقيقة . فلكي نقرأ الأدب

« بفعالية » لا بد أن تطبق قدرات نقدية معينة: قدرات تعرف دائماً على نحو إشكالي ، لكن هذه القدرات على وجه الدقة هي التي سيعجز « الأدب » عن طرحها للتساؤل ، لأن وجوده ذاته يعتمد عليها . وما عرفته على أنه عمل « أدبي » سيكون دائماً وثيق الارتباط بما تعتبره تقنيات نقدية « مناسبة » : فالعمل « الأدبي » سيعنى ، بدرجة أو بأخرى ، العمل الذي يمكن إضاعته على نحو مفيد بواسطة هذه المناهج في البحث . لكن في هذه الحالة تكون الحلقة التأويلية حلقة شريرة بالفعل وليست حلقة خيرة : فما تستخلصه من العمل سيعتمد بدرجة كبيرة على ما تضعه فيه في المقام الأول ، وليس هناك مجال كبير لأي « تحدٍ » عميق الجذور للقارئ . ويبدو أن إيزر يتجنب هذه الحلقة الشريرة بالتأكيد على قدرة الأدب على تمزيق وتغيير هيئة شفرات القارئ : لكن ذلك نفسه ، كما أوضحت ، يفترض في صمت نفس نوع القارئ « المعطى » الذي يأمل في توليده من خلال القراءة . إن انغلاق الدائرة بين القارئ والعمل يعكس انغلاق مؤسسة الأدب الأكاديمية ، التي لا تحتاج إلى الانتساب إليها إلا أنواع معينة من النصوص والقراء .

إن مذاهب الذات المؤحدة والنص المغلق تكمن بصورة مستترة تحت النهاية المفتوحة الظاهرية لجانب كبير من نظرية التلقي . فنجد أن رومان إنجاردن في كتابه العمل الفني الأدبي (١٩٣١) The Literary Work of Art يفترض بصورة دوجمائية أن الأعمال الأدبية تشكل كليات عضوية ، ومعنى ملء القارئ لفجوات « أوجه عدم التحدد » فيها هو إكمال هذا التناغم . يجب على القارئ أن يربط بين مختلف أجزاء وشرائع العمل بطريقة « ملائمة » ، وبالأحرى على غرار كتب صور الأطفال التي تلونها طبقاً لتعليمات الصانع . إن النص ، بالنسبة لإنجاردن يأتي مجهزاً سلفاً بأوجه عدم تحده ، ولابد للقارئ أن يضفى عليه التعيين « بطريقة صحيحة » . وهذا يحذر من نشاط القارئ ، ويختزله أحياناً إلى ما يقرب من مناول أدبي ، يتلأأ ويملا فجوات عدم التحدد . لكن إيزر صاحب عمل أكثر ليبرالية ، يمنح القارئ درجة أكبر من المشاركة مع النص : فالقراء المختلفون أحرار في أن يحققوا النص بطرق مختلفة ، وليس هناك تفسير صحيح وحيد يستند طاقته السيميائية . لكن هذا الكرم مشروط بتوجيه واحد مشدد : إذ يجب على القارئ أن يبنى النص بحيث يجعله متسقاً داخلياً . ونموذج إيزر للقراءة

وظيفى أساساً : إذ يجب جعل الأجزاء تتوافق بصورة متجانسة مع الكل . وخلف هذا التعصب التعسفى ، فى الحقيقة ، يكمن تأثير علم نفس الجشطلت Gestalt ، باهتمامه بتكامل المدركات المستترة فى كل مفهوم . وإنه لحقيقى أن هذا التعصب من العمق فى النقد المديثين لدرجة يصعب معها النظر إليه على أنه مجرد تعصب - أى على أنه تفضيل مذهبى ، لا يقل قابلية للنقاش وللخلاف عن أى تعصب آخر . وليس هناك حاجة مطلقاً لافتراض أن الأعمال الأدبية إما أنها تكون أو يجب أن تكون كليات متناغمة ، وأن الاحتكاكات والتصادمات الموحية العديدة للمعنى يجب أن يقوم النقد الأدبى « بتولييفها » processed بلطف لحثها على أن تفعل ذلك . إن إيزديرى أن إنجاردن مفرط فى « نزغته العضوية » فى آرائه عن النص ، ويقدر الأعمال الحداثىة ، المتعددة الجوانب ، وذلك ، جزئياً ، لأنها تجعلنا واعين ذاتياً بدرجة أكبر بجهد تفسيرها . لكن ، وفى نفس الوقت ، فإن « انفتاح » العمل هوشىء يجب إزالته تدريجياً ، بينما يتوصل القارئ إلى بناء فرضية عمل يمكنها أن تستوعب وأن تجعل أكبر عدد من عناصر العمل متماسكة فيما بينها .

إن أوجه عدم التحدد تحفزنا للقيام بفعل إلغائها ، لنحل محلها معنى مستقراً . إنها ، بتعبير إيزر التسلطى الموحى ، يجب « تطبيعها » - أى ترويضها وإخضاعها لبنية معنى راسخة . إن القارئ ، فيما يبدو ، منخرط فى منازلة النص قدر انخراطه فى تفسيره ، يجاهد لتثبيت إمكانياته الفوضوية « متعددة الدلالة » ضمن إطار يمكن التحكم فيه . ويتحدث إيزر بصراحة تامة عن « اختزال » هذه الامكانيات المتعددة الدلالة إلى نوع من النظام - وربما فكر المرء فى أنها طريقة غريبة للحديث بالنسبة لنقاد « تعددى » . وما لم يتم ذلك ، فإن الذات القارئة الموحدة ستكون مهددة ، وتصبح غير قادرة على أن تعود إلى نفسها ككيان متوازن من خلال علاج « التصحيح الذاتى » للقراءة .

من المفيد دائماً اختبار أى نظرية أدبية بأن نسأل : كيف يمكن أن تعمل مع رواية جويس Joyce صحوة فينيغان Finnegan's Wake ؟ والاجابة فى حالة إيزر لابد أن تكون : ليس على ما يرام تماماً . من المعترف به أنه يتناول رواية جويس يوليسس Ulysses ؛ لكن اهتماماته النقدية الرئيسية تنصب على

فن القص الواقعي منذ القرن الثامن عشر ، وهناك طرق يمكن بها جعل يوليسيس تتمشى مع هذا النموذج . فهل يمكن لراى إيزر في أن الأدب الأكثر صلاحية يقلق ويتخطى الشفرات الجاهزة ، أن يصلح بالنسبة للقراء المعاصرين لهوميروس ، أودانتى ، أوسبينسر ؟ أليست وجهة نظر أكثر تعبيراً عن ليبرالى أوربى حديث ، من المؤكد أن « أنساق الفكر » بالنسبة له تحمل رتبة سلبية أكثر منها إيجابية ، ومن ثم فإنه سينظر إلى نوع الفن الذى يبدو أنه يذمرها ؟ ألم يقم جزء كبير من الأدب « المناسب » Valid على وجه الدقة بتأكيد الشفرات الجاهزة لعصره بدل أن يقلقها ؟ إن تحديد موضع قوة الفن قيما هو سلبى أساساً - فيما يتخطى وينزع الالفة - يعنى بالنسبة لكل من إيزر والشككيين موقفاً محدداً ضمنيّاً تجاه الأنساق الاجتماعية والثقافية لعصر المرء : وهو موقف يعادل ، في الليبرالية الحديثة ، الشك في أنساق الفكر بوصفها كذلك . وقدرة الليبرالية على فعل ذلك تعدّ شهادة بليغة على تناسيها لنسق فكرى محدد : هو ذلك الذى يعزز موقفها .

وحتى ندرك حدود نزعة إيزر الانسانية الليبرالية ، سنعارضه بإيجاز بمنظر آخر من منظرى التلقى ، هو الناقد الفرنسى رولان بارت Roland Barthes . إن تناول كتاب بارت لذة النص (١٩٧٣) . The Pleasure of the Text مختلف عن تناول إيزر بقدر ما يتخيل المرء - وهو الاختلاف ، من زاوية القلب التمثلى ، بين لذى فرنسى وعقلانى ألمانى . وبينما يركز إيزر أساساً على العمل الواقعي ، يقدم بارت تقريراً شديداً التعارض عن القراءة بأن يأخذ النص الحداثى ، وهو نص يذيب كل معنى متمايز إلى تلاعب حرّ بالكلمات ، ويسعى إلى فك أنساق الفكر القمعية عن طريق الزلات والهفوات التى لا تنقطع للغة . ومثل هذا النص لا يتطلب « علم تأويل » hermeneutics بقدر ما يتطلب « علم شبق » erotics : فحيث أنه لا توجد طريقة لاحتجازه في معنى محدد ، فإن القارئ يستترسل ببساطة في الانزلاق المذهب للعلامات ، في الومضات المستترة للمعانى التى تطفو لتعود للفوضى . إن القارئ ، الواقع في أحبولة هذا الرقص الجياش للغة ، والذي يجد البهجة في أنسجة الكلمات ذاتها ، يعرف اللذات الهادفة لبناء نسق متماسك ، ولربط العناصر النصية معاً ببراعة لتدعيم الذات الموحدة ، أقل مما يعرف نويات الشعور المازوكى بأن الذات محطمة ومبعثرة خلال الاحبولة المتشابكة للعمل نفسه . إن القراءة

تشبه المختبر أقل مما تشبه المخدع . وبدلاً من أن يعيد النص الحداثى القارئ إلى نفسه ، فى استعادة نهائية ما لذاتيته التى طرحها فعل القراءة للتساؤل ، فإنه يفجر الهوية الثقافية المضمونة للقارئ أو القارئة ، فى مقعة Jouissance تعذّ بالنسبة لبارت نعمة قراءة وذروة جنسية .

ربما يكون القارئ قد ضمن أن نظرية بارت لا تخلو من مشكلات . فثمة شىء مزعج بعض الشئ فى نزعتة اللذية الطبيعية مطلقة العنان فى عالم يفترق فيه الآخرون إلى الغذاء وليس فقط إلى الكتب . وإذا كان إيزر يقدم لنا نموذجاً « معيارياً » متجهماً يكبح جماح الامكانيات اللامحدودة للغة ، فإن بارت يقدم لنا خبرة خاصة ، لا اجتماعية ، وفوضوية فى جوهرها ، ربما لا تزيد عن كونها الوجه الآخر لنموذج إيزر . فكل الناقد ينكشف عن نفور ليبرالى من الفكر النسقى ، وكلاهما ، بطرق مختلفة ، يجهل وضع القارئ فى التاريخ . فالقراء لا يصادفون النصوص فى فراغ بالطبع : فكل القراء لهم أوضاعهم الاجتماعية والتاريخية ، والطريقة التى يفسرون بها الأعمال الأدبية سوف تتشكل بعمق نتيجة لهذه الحقيقة . وإيزر واع بالبعد الاجتماعى للقراءة ، لكنه يختار أن يركز أساساً على جوانبها « الجمالية » : وهناك عضو فى مدرسة كونستانس له عقلية أكثر تاريخية هو هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss ، وهو يسعى بطريقة جادامرية لتحديد موقع العمل الأدبى ضمن « أفقه » التاريخى ، أى سياق المعانى الثقافية التى أنتج العمل فى إطارها ، ثم يستكشف العلاقات المتغيرة بين هذا الأفق وبين « الأفاق » المتغيرة لقرائه التاريخيين . وهدف عمله هو إنتاج نوع جديد من التاريخ الأدبى - تاريخ لا يتمحور حول المؤلفين ، والمؤثرات ، والاتجاهات الأدبية ، بل حول الأدب كما تعرفه وتفسره مختلف لحظات « تلقيه » التاريخى . ولا يعنى هذا أن الأعمال الأدبية نفسها تظل ثابتة ، بينما تتغير تفسيراتها : فالنصوص والتقاليد الأدبية تتحول هى نفسها بنشاط وفقاً لمختلف « الأفاق » التاريخية التى يجرى تلقيها فى إطارها .

وهناك دراسة أكثر تفصيلاً للتلقى الأدبى هى كتاب جان - بول سارتر Jean - Paul Sartre ، ما هو الأدب ؟ (١٩٤٨) . What is Literature . وما يوضحه كتاب سارتر هو حقيقة أن تلقى العمل لا يكون أبداً مجرد حقيقة

« خارجية » تتعلق به ، أمر متوقف على عروض الكتب ومبيعات المكتبات . إنه بعد مكون للعمل ذاته . فكل نص أدبي يبني نتيجة إحساس بجمهوره المحتمل ، ويتضمن صورة لمن كتب من أجلهم : كل عمل يحول في داخله إلى شفرة ما يسميه إيزر « القارئ الضمني » ، ويلمح في كل إيماءاته إلى نوع « المخاطب » الذي يتوقعه . إن « الاستهلاك » ، في الانتاج الأدبي مثلما في أى نوع آخر من الانتاج ، هو جزء من عملية الانتاج ذاتها . وإذا بدأت رواية بعبارة (Jack Staggered red-nosed out of the pub) * فإنها تتضمن بالفعل قارئاً يفهم الانجليزية المتقدمة ، ويعلم ما هو الـ Pub (الحانة) ، ولديه معرفة ثقافية بالارتباط بين الكحول والتهاب الوجه . وليس الأمر مجرد أن الكاتب « يحتاج إلى جمهور » : فاللغة التي يستخدمها تتضمن بالفعل مجاًلاً من الجمهور المحتمل بدلاً من مجال آخر ، وليس هذا أمراً يكون له فيه اختيار واسع بالضرورة . وقد لا يكون في ذهن كاتب ما نوع معين من القراء على الإطلاق ، وقد يكون غير مبال مطلقاً بمن يقرأ عمله ، لكن نوعاً معيناً من القراء يكون متضمناً بالفعل داخل فعل الكتابة ذاته ، بوصفه بنية داخلية للنص . وحتى حين أتحدث إلى نفسي ، فإن منطوقاتي لن تكون منطوقات على الإطلاق ما لم تتوقع هي ، وليس أنا ، مستمعاً محتملاً . ثم تنتقل دراسة سارتر لتطرح سؤال « لمن يكتب المرء ؟ » ، لكن بمنظور تاريخي وليس « وجودياً » . وتتبع مصير الكاتب الفرنسي منذ القرن السابع عشر ، حيث كان الأسلوب « الكلاسيكي » يشير إلى عقد مبرم أو إطار مشترك للافتراضات بين المؤلف والجمهور ، إلى الوعي بالذات الداخلي الأدب القرن التاسع عشر الموجه بصورة لا يمكن تجنبها إلى برجوازية كان يحترقها . وتنتهي يمانق الكاتب « المترنم » المعاصر ، الذي لا يستطيع توجيه عمله لا إلى البرجوازية ، ولا إلى الطبقة العاملة ، ولا إلى أسطورة ما عن « الإنسان عموماً » .

يبدو أن نظرية التلقى من نوع ياكوبس وإيزر تثير مشكلة إبستمولوجية ملحة . لأن المرء إذا اعتبر « النص في ذاته » نوعاً من الهيكل العظمى ، منظومة من « التخطيطات » التي تنتظر التعيين بطرق مختلفة على يد قراء مختلفين ، فكيف يمكن للمرء أن يناقش هذه التخطيطات على الإطلاق دون أن

* ترتج جاك خارجاً من الحانة محمراً الأنف .

يكون قد اكسبها التعين فعلاً ؟ وعند الحديث عن « النص ذاته » ، وقياسه على أنه معيار في مقابل التفسيرات الخاصة له ، هل يتناول المرء شيئاً أكثر من تعيينه الخاص له ؟ وهي يدعى الناقد . معرفة الهيئة « للنص في ذاته » ، معرفة ينكرها على القارئ العادي الذي يجب أن يكتفى ببنائه الجزئي حتماً للنص ؟ إنها ، بعبارة أخرى ، نسخة من المشكلة القديمة مشكلة كيف يستطيع المرء أن يعرف أن ضوء الثلاثة مطلقاً حين يكون بابها مغلقاً . يبحث رومان إنجاردن هذه الصعوبة لكنه لا يستطيع تقديم حل شاف لها ، بينما يسمح إيزر للقارئ بدرجة معقولة من الحرية ، لكننا لسنا أحراراً في أن نفسر كما نشاء ببساطة . فلكي يكون التفسير تفسيراً لهذا النص وليس لنص آخر ، لابد أن يكون مقيداً منطقياً بالنص نفسه على نحو ما . وبعبارة أخرى ، يمارس العمل درجة من التحديد على استجابات القارئ له ، وإلا سيبدو أن النقد يسقط في الفوضى الشاملة . وإن تكون رواية المغزل الكثيب Bleak House أكثر من ملايين القراءات المختلفة ، المتضاربة لها والتي خرج بها القراء ، وسوف يتلاشى النص ، كنوع من المجهول الغامض . ماذا لو لم يكن العمل الأدبي بنية محددة تحتوي على بعض أوجه عدم التحدد ، بل أن كل شيء في النص غير محدد ، ويعتمد على الطريقة التي يختار القارئ أن يبنيه بها ؟ بأي معنى نستطيع عندئذ الحديث عن تفسير « نفس » العمل ؟

لا يعتبر كل منظري التلقي هذا أمراً مريباً . فالناقد الأمريكي ستانلي فيش Stanley Fish سعيد تماماً بقبول أنك ، حين تتفحص الأمر ، لن تجد عملاً أدبياً « موضوعياً » ، على مائدة البحث على الإطلاق . ورواية المغزل الكثيب Bleak House هي كل التقارير المتنوعة التي أعطيت أو ستعطى عن الرواية . والكاتب الحقيقي هو القارئ : فالقراء ، لأنهم غيرراضين عن مجرد المشاركة الايزرية في المشروع الأدبي ، قد أطاحوا الآن بالرؤساء ووضعوا أنفسهم في السطة . وبالنسبة لفيش ، ليست القراءة مسألة اكتشاف ما يعنيه النص ، بل عملية المرور بتجربة ما يفعله بك . ومفهومه للغة برجماتي : فتقديم وتأخير لغوي ، على سبيل المثال ، قد يولد فينا شعوراً بالدهشة أو الارتباك ، والنقد ليس أكثر من تقرير عن استجابات القارئ المتطورة تجاه تتابع الكلمات على الصفحة . إلا أن ما « يفعله » النص بنا هو فعلياً مسألة ما نفعله به ، مسألة تفسير ، وموضوع الاهتمام النقدي هو بنية خبرة القارئ ، وليس أي بنية

« موضوعية » موجودة في العمل نفسه . وكل شيء في النص - نحوه ، ومعانيه ، ووحداته الشكلية - هو نتاج للتفسير ، وليس معطى « واقعياً » ، وهذا يثير السؤال المثير عما يعتقد فيشر أنه يفسره حين يقرأ . وإجابته المنعشة الصراحة على هذا السؤال هي أنه لا يعرف ، لكن لا أحد سواه يعرف كذلك ، فيما يعتقد .

وفيشر حريص في الحقيقة على الحذر من الفوضى التأويلية التي يبدو أن نظريته تقود إليها . ولتجنب تذويب النص إلى ألف قراءة متنافسة ، يلجأ إلى « استراتيجيات تفسير » معينة يشترك فيها القراء ، وتحكم استجاباتهم الشخصية . فلن تكفى أى استجابة قراءة قديمة : والقراء المعنيون قراء « مطلعون وى دارهم » تربوا في المؤسسات الأكاديمية ، ومن ثم فليس من المحتمل أن تثبت استجاباتهم أنها شديدة التباعد عن بعضها بحيث تجهض كل نقاش متعقل . إلا أنه يصر على أنه ليس هناك أى شيء مهما كان « في » العمل ذاته - أن كل فكرة كون المعنى « محايداً » على نحو ما داخل لغة النص ، ينتظر أن يطلق تفسير القارئ سراحه ، هي وهم موضوعي النزعة . وهذا الوهم ، فيما يعتقد ، هو الذى وقع فولفجانج إيزر في براثنه .

إن الجدال بين فيشر وإيزر هو جدال لفظي إلى حد ما . وفيشر مُحق تماماً في زعمه أن لا شيء ، في الأدب أو في العالم على إطلاقه ، « معطى » أو « مُحدد » ، إذا كان يعنى بذلك « غير مُفسر » . فليست هناك حقائق « غُفَل » ، مستقلة عن المعانى الانسانية ، ليست هناك حقائق لا نعلم عنها . لكن هذا ليس ما تعنيه كلمة « معطى » بالضرورة أو في العادة : فقلة من فلاسفة العلوم ينكرون اليوم أن المعطيات في المختبر هي نتاج التفسير ، لكنها ليست تفسيرات بالمعنى الذى تكونه النظرية الدارونية في التطور . وهناك اختلاف بين الفرضيات العلمية والمعطيات العلمية ، رغم أن كلاً منهما « تفسيرات » دون شك ، والهوة التى لا يمكن عبورها والتى تخيل معظم فلسفة العلوم التقليدية وجودها بينهما هي وهم بالتأكيد^(٨) إذ يمكنك القول أن إدراك إحدى عشرة علامة سوداء على أنها كلمة (nightingale) * هو تفسير ، أو أن إدراك شيء على أنه أسود أو على أنه أحد عشر أو على أنه كلمة هو تفسير ، وستكون على صواب ؛ لكنك في أغلب الظروف لو قرأت هذه

العلامات على أنها تعني «nightgown»* فسوف تكون مخطئاً . والتفسير الذي من المرجح أن يوافق عليه كل فرد هو إحدى الطرق لتعريف حقيقة ما . لكن الأصعب من ذلك هو تبين أن تفسيرات قصيدة كيتس (Keats) « مناجاة إلى عندليب » Ode to a nightingale خاطئة .

والتفسير بهذا المعنى الثاني ، الأوسع ، يتلاقى عادة مع ما تسميه فلسفة العلوم « قلة تحدد النظرية » ، underdetermination of theory ، بمعنى أن أى منظومة من المعطيات يمكن شرحها بأكثر من نظرية . ولا يبدو أن هذه هى الحالة عند تقرير ما إذا كانت العلامات الإحدى عشرة التى ذكرتها تشكل كلمة (nightingale) أو (nightgown) .

أما حقيقة أن هذه العلامات تشير إلى نوع معين من الطيور فإنها اعتباطية تماماً ، وتتعلق بالعرف اللغوى والتاريخى . فلو كانت اللغة الانجليزية قد تطورت بصورة مختلفة ، لما عنت ذلك ؛ أو ربما كان هناك لغة ما مجهولة بالنسبة لى تعنى فيها هذه العلامات كلمة dichotomous (ثنائى) . وقد تكون هناك ثقافة لا تدركها على أنها بصمات مطبوعة على الاحلاق ، على أنها « علامات » بالمعنى الذى تأخذها به ، بل تراها على أنها قطع من السواد محاثية فى الورق الابيض نشأت على نحو من الاتهام . وربما كان لهذه الثقافة نظام للعد مختلف عن نظامنا ولا تأخذها على أنها إحدى عشرة بل على أنها ثلاثة زائد عدد غير محدد . وفى شكلها الخاص للتدوين ، ربما لا يكون هناك تمايز بين الكلمتين اللتين تستخدمهما للتعبير عن (nightingale) أو (nightgown) . وهلم جرا : فليس فى اللغة شئ معطى إلهياً أو ثابت بشكل لا يقبل التغير ، مثلما توحى حقيقة أن الكلمة الانجليزية (nightingale) كان لها فى وقتها أكثر من معنى واحد* . لكن تفسير هذه العلامات خاضع للتقيد ، لأن العلامات عادة ما يستخدمها الناس فى ممارساتهم الاجتماعية للتواصل بطرق معينة ، وهذه الاستخدامات الاجتماعية

* Nightingale تعنى عندليب ، و Nightgown تعنى رداء للنوم - م

* Nightingale : (العندليب) كانت تعنى حرفياً فى الانجليزية القديمة «مُعْنَى الليل» . وتتكون من Niht ليل + Galan = يفنى - م

العملية هي المعانى المختلفة للكلمة . وحين أحدد هوية الكلمة في نص أدبي ، لا تسقط عنها ببساطة هذه الاستخدامات الاجتماعية . وقد أشعر بعد قراءة العمل أن الكلمة تعنى الآن شيئاً مختلفاً ، أنها تشير إلى (ثنائى) dichotomous بدلاً من أن تشير إلى نوع من الطيور ، وذلك بسبب السياق المتحول للمعاني التى وضعت فيه . لكن تحديد هوية الكلمة في المقام الاول يتضمن بمعنى ما استخداماتها الاجتماعية العملية .

والزعم بأن في استطاعتنا جعل نص أدبي يعنى ما نشاء مبرر تماماً بمعنى من المعانى . فإماذا يمكنه أن يوقفنا ؟ وليس هناك نهاية ، حرفياً ، لعدد السياقات التى قد نخترعها لكلماته لكي نجعلها تدل على شيء مختلف . إن الفكرة ، بمعنى آخر ، هي فانتازيا بسيطة نبنت في أذهان من قضوا وقتاً أطول مما يجب في قاعة الدرس . لأن تلك النصوص تنتمى إلى اللغة ككل ، ولها علاقات معقدة بالممارسات اللغوية الأخرى ، مهما خربت وانتهكت هذه الممارسات ، واللغة ليست في الحقيقة شيئاً نكون أحراراً في أن نفعل به ما نشاء . وإذا كنت لا أستطيع قراءة كلمة nightingale دون أن اتخيل كم يكون سعيداً أن أنسحب من مجتمع المدنية إلى عزاء الطبيعة ، عندئذ يكون للكلمة قوة معينة بالنسبة لى ، أو على ، لا تتبخر بصورة سحرية حين أصادفها في قصيدة . وهذا جزء مما نعنيه بقولنا أن العمل الأدبي يقيد تفسيراتنا له ، أو أن معناه « محايث » فيه إلى حد معين . إن اللغة مجال للقوى الاجتماعية التى تشكلنا حتى جذورنا ، وإنه لضلال أكاديمي النزعة أن ننظر للعمل الأدبي بوصفه حلقة لامكانيات لانهاية تفلت من هذه القوى .

ورغم ذلك ، فإن تفسير قصيدة هو بمعنى مهم أمر أكثر حرية من تفسير ملحوظة مترو لندن . وهو أكثر حرية لأن اللغة في الحالة الأخيرة جزء من موقف عملي يميل إلى استبعاد قراءات معينة للنص وإلى إضفاء المشروعية على غيرها . وهذا ، كما رأينا ، ليس قيداً مطلقاً بآية حال ، لكن قيد له مغزاه . وفي حالة الأعمال الأدبية ، هناك أيضاً موقف عملي يستبعد قراءات معينة ويُصرح بغيرها ، ويُعرف باسم المعلم . إن المؤسسة الأكاديمية ، أى مخزون الطرق المشروعة اجتماعياً لقراءة الأعمال ، هي التى تعمل كقيد . وهذه الطرق المرخص بها للقراءة ليست أبداً بالطبع « طبيعية » ، ولا هي مجرد طرق

اكاديمية على الاطلاق : إذ أنها ترتبط بالاشكال السائدة للتقييم والتفسير في المجتمع ككل . وهذه الطرق تظل فعالة حين أقرأ رواية شعبية في قطار ، وليس فقط قصيدة في فصل دراسي جامعي . لكن قراءة رواية تظل مختلفة عن قراءة علامة مرور لأن القارئ غير مُزوّد بسياق جاهز سلفاً لجعل اللغة مفهومة . فالرواية التي تبدأ بعبارة : (Lok was running as fast as he could) * تقول للقارئ ضمناً : « إنني أدعوك لتخيل سياق يكون فيه امرأ ذا معنى أن تقول Lok was running as fast as he could » (٩) وسوف تبني الرواية هذا السياق تدريجياً ، أو إذا شئت فإن القارئ سيبنيه للرواية بالتدريج . وحتى هنا ، ليس الأمر أمر حرية تفسيرية مطلقة : فحيث أنني أتحدث اللغة الانجليزية ، فإن الاستخدامات الاجتماعية لكلمات مثل running (يجري) تحكم بحثي عن سياقات ملائمة للمعنى . لكنني ليست مقيداً مثلما أكون إزاء No Exit (ممنوع الخروج) ، وهذا أحد الاسباب في أن الناس عادة ما يختلفون اختلافات كبيرة حول معنى اللغة الذي يتناولونه بطريقة « أدبية » .



بدأت هذا الكتاب بتحدّي فكرة أن « الأدب » موضوع لا يتغير . كذلك جادلت بأن القيم الأدبية مضمونة بدرجة أقل بكثير مما يظن الناس أحياناً . والآن رأينا أن تسمير العمل الأدبي ذاته أقل سهولة بكثير مما نفترض عادة . وأحد المسامير التي يمكن أن تدق فيه لتعطيه معنى ثابتاً هو مسمار قصد المؤلف : وقد رأينا بعض مشكلات هذا التكتيك عند مناقشة أ. د. هيرش . والمسمار الآخر هو لجوء فيش إلى « استراتيجة تفسير » مشتركة ، إلى نوع من الكفاءة المشتركة التي يرجح تمتع القراء بها ، وعلى الأقل الأكاديميين منهم . أما أن هناك مؤسسة أكاديمية تحدد بقوة القراءات التي تكون مسموحاً بها فهو أمر حقيقي بالتأكيد ، وه المؤسسة الأكاديمية « تضم الناشرين ، والمحريين الأدبيين وكتاب عروض الكتب مثلما تضم الأكاديمية . لكن يمكن داخل هذه المؤسسة أن يجري صراع بين التفسيرات ، لا يبدو أن

* كان لوك يجري بأسرع ما يستطيع م

نموذج فيش يضعه في الاعتبار - صراع ليس فقط بين هذه القراءة لهولدرلين Holderlin وتلك ، بل صراع تدور رحاه حول مقولات ، وأعراف ، واستراتيجيات التفسير ذاته . قليلون من المعلمين أو كتاب عروض الكتب هم من يحتمل أن يعاقبوا تقريراً عن هولدرلين أو بيكيت Beckett لأنه يختلف عن تقريرهم . لكن كثيرين منهم يمكن أن يعاقبوا ذلك التقرير لأنه يبدو لهم « غير أدبي » . - لأنه يتخطى الحدود والإجراءات المقبولة « للنقد الأدبي » . والنقد الأدبي لا يُملِ عادة أية قراءة خاصة ما دامت قراءة « نقدية أدبية » ؛ وما يُعتبر نقداً أدبياً تحدده المؤسسة الأدبية . وهكذا فإن ليبرالية المؤسسة الأدبية ، مثل ليبرالية فولغانج إيزر ، تكون عموماً عمياء إزاء ذات حدودها التكوينية .

من المحتمل أن ينزعج بعض طلاب الأدب ونقادهم من فكرة أن النص الأدبي لا يملك معنى « صحيحاً » وحيداً ، لكنهم ربما لا يكونوا كثيرين . والأرجح أن تجذبهم فكرة أن معاني النص لا تكمن في داخلهم مثل ضرس العقل في اللغة ، وتنتظر بصبر أن يجرى انتزاعها ، بل أن للقارئ دور فعال في هذه العملية . كذلك لن ينزعج الكثيرون اليوم من فكرة أن القارئ لا يأتي إلى النص بكرة ثقافياً ، متحرراً على نحو عفيف من الأحابيل الاجتماعية والأدبية السابقة ، روحاً فائقة النزاهة أو صفحة بيضاء سينقل النص إليها تدويناته . فأغلبنا يدركون أنه لا توجد قراءة بريئة أو بدون افتراضات مسبقة . لكن عدداً أقل من القراء يتتبعون إلى النهاية ما ينطوي عليه هذا الشعور بالذنب لدى القارئ . كانت إحدى تيمات هذا الكتاب أنه لا وجود لشيء من قبيل استجابة « أدبية » نقية : فكل تلك الاستجابات ، وليس أقلها تلك الاستجابات تجاه الشكل الأدبي ، وتجاه جوانب العمل التي تقتصر أحياناً بصورة غيورة على « الجمالي » ، كلها متداخلة بعمق مع نوع الأفراد الاجتماعيين ، والتاريخيين الذي نكونه . وفي مختلف التقارير التي عرضتها للنظريات الأدبية حتى الآن ، حاولت أن أوضح أنه دائماً ما تجرى المخاطرة هنا بما هو أكثر بكثير من الآراء حول الأدب - أن تعميم أو الحفاظ على كل تلك النظريات هو بدرجة أو بأخرى قراءات محددة للواقع الاجتماعي . وهذه القراءات هي المذنبة بمعنى حقيقي ، بدءاً من محاولات ماتيو أرنولد الأبوية لتحديث تلك الطبقة العاملة وحتى نازية هايدجر . إن القطيعة مع المؤسسة الأدبية لا تعني

فقط تقديم تقارير مختلفة عن بيكيت ، بل انها تعنى القطيعة مع ذات الطرق
التي يتم بها تعريف الادب ، والنقد الادبي ، والقيم الاجتماعية التي
تدعمهما .

ولدى القرن العشرين في عُدته النظرية الادبية مسمار ضخّم آخر لتثبيت
العمل الادبي مرة واحدة وإلى الأبد . وقد أطلق على هذا المسمار اسم
البنويّة ، وهو ما يمكننا الآن أن نبحثه .

3

البنوية والسيوطيقا

في نهاية المقدمة ، تركنا نظرية الادب الأمريكية في قبضة النقد الجديد ، وهو يشحذ تقنياته المتزايدة التعقيد ويشن معركة دفاعية ضد العلم الحديث والنزعة الصناعية الحديثة . لكن مع تطوّر المجتمع الأمريكى الشمالى خلال الخمسينات ، وتحول أنماط تفكيره لتصبح ذات نزعة علموية وإدارية أكثر جمودا ، ظهرت الحاجة إلى شكل أكثر طموحا من التكنوقراطية النقدية . لقد أدّى النقد الجديد عمله على ما يرام ، لكنه كان بمعنى من المعانى أشد تواضعا وخصوصية من أن يصبح مؤهلا كمذهب أكاديمى شديد المراس . فخلال تركيزه المبالغ فيه على النص الأدبى المنعزل ، ورعايته الرقيقة للمعقولة ، كان يعيل إلى اغفال الجوانب الأوسع ، والأكثر بنوية للادب . فماذا حدث للتاريخ الأدبى ؟ كان المطلوب هو نظرية أدبية تحافظ على المنحى الشكلى للنقد الجديد ، وعلى اهتمامه العنيد بالادب كموضوع جمالى وليس كممارسة اجتماعية ، بينما تستخلص من كل ذلك شيئا أكثر نسقية و « علمية » . وجاءت الاجابة عام ١٩٥٧ ، في هيئة « الاجمالى الكلى » المقتدر لكل الأجناس الأدبية الذى أجراه الكندى نورثروب فراى Northrop Frye بعنوان تشريح النقد Anatomy of Criticism .

كان اعتقاد فراى أن النقد فى فوضى غير علمية مؤسفة وأنه بحاجة إلى أن يُرتّب بذكاء . فقد كان مسألة أحكام قيمة ذاتية وثرثرة كسولة ، وكان بحاجة شديدة إلى أنضباط نسق موضوعى . وكان هذا ممكنا ، كما اعتقد فراى ، لأن الادب نفسه يشكّل مثل هذا النسق . فليس الادب فى الحقيقة مجرد مجموعة عشوائية من الكتابات المتناثرة على طول التاريخ : فلو تفحصته

بدقة لامتلاك رؤية أنه يعمل وفق قوانين موضوعية معينة ، ويمكن للنقد ذاته أن يكون نسقياً بصياغة هذه القوانين . هذه القوانين هي مختلف الانماط ، والنماذج العليا ، والأساطير ، والأجناس الأدبية التي تنبئ منها كل الأعمال الأدبية .

ففي جذر كل الأدب تكمن أربع « فئات قصصية » ، الكوميديا ، والرومانسية ، والتراجيدية ، والتهكمية ، يمكن اعتبارها مناظرة على التوالي للربطات mythoi الأربع للربيع ، والصيف ، والخريف ، والشتاء . ويمكن وضع الخطوط العريضة لنظرية في « الانماط » الأدبية ، يكون بمقتضاها البطل في الأسطورة أرقى في النوع من الآخرين ، وفي الرومانس أرقى في الدرجة ، وفي أنماط « المحاكاة العليا » للتراجيديا والملمحة أرقى في الدرجة من الآخرين لكن ليس أرقى من البيئة المحيطة ، وفي أنماط « المحاكاة الدنيا » للكوميديا والواقعية مساو لبقيتنا ، وفي التهكم والهزاء أدنى . ويمكن تقسيم التراجيديا والكوميديا تقسيماً فرعياً إلى محاكاة عليا ، ومحاكاة دنيا ، وتهكم ، والتراجيديا تدور حول العزلة الإنسانية ، والكوميديا حول التكامل الانساني . ويتم تحديد ثلاثة نماذج متواترة من الرمزية - هي الرؤى apocalyptic* ، والشيطانية demonic ، والتناظري analogical . وعندها يمكن جعل النسق كله يتحرك كمنظورية دورية للتاريخ الأدبي : يمر الأدب من الأسطورة إلى التهكم ثم يعود إلى الأسطورة ، وفي عام ١٩٥٧ كان من الواضح أننا في مكان ما من المرحلة التهكمية مع دلائل تشير إلى عودة وشيكة إلى الأسطوري .

ومن أجل إقامة هذا النسق الأدبي ، الذي يعد ما سبق مجرد تقرير جزئي عنه ، لا بد لفراي أولاً أن يزيح عن طريقه أحكام القيمة ، حيث إنها مجرد ثمرات ذاتية . فنحن حين نطّل الأدب نتحدث عن الأدب ، وحين نقيم الأدب نتحدث عن أنفسنا . كذلك يجب أن يلفظ النسق أي تاريخ بخلاف التاريخ الأدبي : فالأعمال الأدبية مصنوعة من أعمال أدبية أخرى ، وليست مصنوعة من أي مادة خارجة عن النسق الأدبي ذاته . إن ميزة نظرية فراي ، إذن ، هي أنها تحفظ الأدب دون أن يلوّثه التاريخ على طريقة النقد الجديد ، وتعتبره إعادة تدوير recycling إيكولوجية مغلقة للنصوص ، لكنها على عكس

* نسبة إلى رؤيا يوحنا اللاهوتي التي تنذر بقدوم يوم القيامة - م

النقد الجديد تجد في الادب تاريخاً بديلاً ، أبكل الشمول الكلي والبنيات الجمعية للتاريخ ذاته . والمعاط وأساطير الادب متجاوزة للتاريخ ، تهدم التاريخ لتجعله مجرد تماثل أو منظومة من التنويعات المتكررة على نفس التيمات . لكي يبقى النسق لا بد من ابقائه مغلقاً بشكل قاطع : فلا يمكن السماح لشيء خارج عنه بالتسلل إليه وإلا اختلط نظام فئاته . وهذا هو السبب في أن حافز فرأى « العلمى » يتطلب شكلية أشد نقاء حتى من شكلية النقد الجديد . فقد سمح النقاد الجدد للادب بأن يكون إدراكيا بمعنى هام معين ، أى بأن يقدم نوعاً من المعرفة بالعالم ، لكن فرأى يُصرّ على أن الادب « بنية لفظية مستقلة ذاتيا » منقطعة الصلة تماماً بأى مرجع أبعد من نفسها ، مجال محكم الاغلاق ومتجه نحو الداخل « يحتوى الحياة والواقع في نسق من العلاقات اللفظية »^(١) وكل ما يفعله النسق على الاطلاق هو أن يعيد ترتيب وحداته الرمزية بالنسبة لبعضها البعض ، وليس بالنسبة لأى نوع من الواقع خارجه . فالادب ليس طريقة لمعرفة الواقع بل نوعاً من الحلم الطوباوى الجمعى استمر عبر التاريخ ، تعبيراً عن تلك الرغبات الانسانية الاساسية التى كانت سبباً في ظهور الحضارة ذاتها ، لكنها لا تُشبع تماماً ابداً فيها . ولا يجب اعتباره تعبيراً ذاتياً عن مؤلفين أفراد ، ليسوا سوى وظائف لهذا النسق الكلى : بل إنه ينبع من الذات الجمعية للجنس البشرى ذاته ، مما يوضح كيف أنه يجسد « نماذج عليا » archetypes أو شخصيات ذات دلالة كلية .

يؤكد عمل فرأى في الحقيقة على الجذر الطوباوى للادب لأنه يتسم بخوف عميق من العالم الاجتماعى الراهن ، وينفرد من التاريخ ذاته . ففى الادب ، وفى الادب وحده ، يمكن للمرء أن ينزع « المظاهر » الخسيسة للغة المرجعية ويكتشف موطناً روحياً . وماله مغزى ، أن ربّات mythoi النظرية هى صور قبل - حَضَرِيَّة للدورات الطبيعية ، ذكريات حنينية لتاريخ سابق على النزعة الصناعية . والتاريخ الراهن بالنسبة لفرأى هو قيد وحتمية ، ويظل الادب هو المكان الوحيد الذى يمكننا فيه أن نكون أحراراً . ويجدر بنا أن نسأل عن نوع التاريخ الذى نعيش خلاله حتى تكون هذه النظرية مقنعة ولو من بعيد . وجمال المقاربة يكمن في أنها تمزج ببراعة بين نزعة جمالية متطرفة وبين « علموية » تصنيفية كقوة ، وهكذا تبقى على الادب كبديل خيالى للمجتمع الحديث بينما تجعل النقد محترماً بمقاييس ذلك المجتمع . وهى تبدى

نشاطا محطما للأوثان تجاه اللغو الأدبي ، مُسِقِّطَةً كل عمل في خانة الاسطورية المحددة بكفاءة مبرمجة ، لكنها تمزج ذلك بأشد الصبوات رومانسية . ويعنى من المعانى فإنها « مناهضة - للانسانية » باحتقار ، تزيع الذات الانسانية الفردية عن المركز وتمركز كل شيء حول النسق الأدبي الجمعى ذاته ، ويعنى آخر فإنها عمل شخص إنسانى مسيحي ملتزم (ففراى رجل دين) ، لن تتحقق بالنسبة له الدينامية التى تدفع الأدب والحضارة - أى الرغبة - نهائيا إلا إلى مملكة الرب .

إن ففراى ، مثل عديد من المنظرين الأدبيين الذين تناولناهم ، يقدم الأدب كنسخة مُزاحة من الدين . يصبح الأدب ملطفا جوهريا لاختراق الايديولوجيا الدينية ، ويزودنا بمختلف الاساطير ذات الارتباط بالحياة الاجتماعية . وفى الدروب النقدي (١٩٧١) The Critical Path ، يقابل فراى بين « اساطير الهم » المحافظة و « اساطير الحرية » الليبرالية ، ويرغب فى توازن متعادل بين الاثنتين : إذ لابد من تصحيح الميول التسلطية للنزعة المحافظة بأساطير الحرية ، بينما لابد أن يلطف حس محافظ بالنظام من ميول الليبرالية نحو اللامسؤولية الاجتماعية . وبإيجاز ، فإن ما ينتهى إليه النسق الاسطورى الضخم من هوميروس حتى مملكة الرب ، هو موقف يقع فى موضع متوسط بين الجمهورى الليبرالى والديمقراطى المحافظ* . والفظة الوحيدة ، « ففراى » ، هى غلطة الثورى ، الذى يسمى بسذاجة تفسير أساطير الحرية على أنها أهداف قابلة للتحقيق تاريخيا : فالثورى هو مجرد ناقد سىء ، يأخذ الاسطورة خطأ على أنها واقع ، مثلما قد يأخذ طفل الممثلة خطأ على أنها أميرة حواديت حقيقية . ومن الملاحظ أن الأدب ، بكونه منفصلا هكذا عن أى اهتمام عملى دنىء ، قادر فى النهاية بدرجة أو بأخرى على اخبارنا بالطريقة التى ندلى بأصواتنا بها . أن فراى ينتمى إلى تقاليد أرنولد الانسانية الليبرالية ، ويرغب ، كما يقول فى « مجتمع يكون حراً ، وبلا طبقات ، ومهدبا » . وما يعنيه بعبارة « بلا طبقات » ، مثل أرنولد من قبله ، هو فعليا مجتمع يشارك بصورة كلية فى قيمه هو ، قيم الطبقة المتوسطة الليبرالية .

هناك معنى فضفاض يمكن به وصف عمل فراى بأنه « بنيوى » ، ومما

* الجمهورى والديمقراطى : إشارة إلى الحزبين الكبارين فى الولايات المتحدة الأمريكية - م

له مغزى أنه معاصر لنمو البنيوية « الكلاسيكية » في أوروبا . والبنيوية ، كما يوحى المصطلح ، تهتم بالبنيات ، وبالأخص بفحص القوانين العامة التى تعمل وفقاً لها . كذلك فإنها ، مثل فرائى ، تميل إلى اختزال الظواهر الفردية إلى مجرد لحظات لتلك القوانين . لكن البنيوية بالمعنى المحدد تحتوى على مذهب مميز لا نجده عند فرائى : هو الاعتقاد بأن الوحدات المفردة لاى نسق لا يكون لها معنى إلا بفضل علاقاتها أحداها بالآخرى . ولا ينتج هذا من اعتقاد بسيط فى أنك يجب أن تنظر إلى الأشياء « بنيوياً » . إذ يمكنك أن تفحص قصيدة على أنها « بنية » بينما لا تزال تعامل كل واحد من مكوناتها على أن له معنى فى ذاته بدرجة أو بأخرى . وربما تضمنت القصيدة صورة عن الشمس وأخرى عن القمر ، وتكون أنت مهتماً بالكيفية التى تتلامم بها هاتين الصورتين لتكونا بنية . لكذلك تكون بنيوياً حاملاً بطاقة عضوية فقط حين تزعم أن معنى كل صورة هو مسألة تخص تماماً علاقتها بغيرها . فالصور ليس لها معنى « جوهرى » ، بل معنى « ارتباطى » . وليست بحاجة إلى الذهاب خارج القصيدة ، إلى ما تعرفه عن الشمس والأقمار ، لكى تشرح هذه الصور ، فهى تشرح وتحدد بعضها البعض .

ولاحول أن أوضح ذلك بمثال بسيط . لنفترض أننا نحلل قصة يغادر فيها صبي منزله بعد مشاجرة مع أبيه ، ويشرع فى السير خلال الغابة فى حرارة النهار ويسقط فى حفرة عميقة . ويخرج الأب بحثاً عن ابنه ، ويحدّق فى الحفرة ، لكنه يعجز عن رؤيته بسبب الظلام . وفى تلك اللحظة تكون الشمس قد ارتفعت إلى نقطة فوق رأسه مباشرة ، وتضئ أعماق الحفرة بأشعتها وتتيح للأب أن ينتدّ طفله . ويعد مصالحة بهيجة ، يعودان إلى المنزل سوياً .

قد لا تكون هذه قصة جذابة برجه خاص ، لكن لها ميزة البساطة . ومن الواضح أنها يمكن أن تُفسّر بكل الطرق الممكنة . فالناقد من أنصار التحليل النفسى سيكتشف فيها تلميحات محددة لعقدة أوديب ، ويوضح كيف أن سقوط الطفل فى الحفرة هو عقاب على خلافه مع والده يريد أن ينزل به بصورة غير واعية ، وربما كان نوعاً من الإخفاء الرمزى أو العودة الرمزية إلى رحم الأم . أما الناقد ذو النزعة الانسانية فسوف يقرأ على أنه إضفاء نفاذ للطابع الدرامى على الصعوبات المتضمنة فى العلاقات الانسانية . وقد يرى فيه ناقد من نوع آخر تلاعباً بالألفاظ ، مُطوّلاً ، بل ولا مغزى له بين كلمتى "Sun/son"

(الابن / الشمس) . أما ما سيفعله الناقد البنيوي فهو أن يضع مخططاً للقصة على شكل رسم بياني . ووحدة الدلالة الأولى ، « الصبي يتشاجر مع الأب » ، سيعاد كتابتها على أنها « الأدنى يتمرد على الأعلى » . ومشى الصبي خلال الغابة هو حركة بطول محور أفقي ، في مقابل المحور الرأسى « الأدنى / الأعلى » ، وسوف يشار إليه على أنه « الوسط » . والسقوط في الحفرة ، وهى مكان تحت مستوى الأرض ، يدل على « الأدنى » مرة أخرى ، وسمت الشمس هو « أعلى » . وبإشرافها على الحفرة ، تكون الشمس قد إنحنت بمعنى ما إلى « أدنى » . وبذلك تعكس وحدة الدلالة الأولى فى القصة ، حيث يصطدم « الأدنى » « بالأعلى » . والمصالحة بين الأب والابن تستعيد التوازن بين « الأدنى » و « الأعلى » ، والسير فى طريق العودة إلى المنزل معا ، والتي تعنى « الوسط » ، تشير إلى تحقيق حالة وسطية مناسبة . ومزهوا بالنصر ، يعيد البنيوي ترتيب مساطره ويتناول القصة التالية .

والملاحظ فى هذا النوع من التحليل أنه ، مثل الشكلية ، يضع بين أقواس المضمون الفعلى للقصة ويركز تماما على الشكل . إذ يمكنك استبدال الأب والابن ، الحفرة والشمس ، بعناصر مختلفة تماما - الأم والابنة ، الطائر وحيوان الخلد - وتظل لديك نفس القصة . فطالما تم الحفاظ على بنية العلاقات بين الوحدات ، لا يهم أى عناصر تختار . وليست هذه حالة القرامتين التحليلية النفسية والانسانية للحكاية ، واللتين تعتمدان على أن لهذه العناصر دلالة باطنية ، ولكى نفهما علينا أن نلجأ إلى معرفتنا بالعالم خارج النص . بالطبع هناك معنى لكون الشمس عالية والحفرة واطنة على أية حال ، وإلى هذا الحد يكون ما يُختار على أنه « المضمون » مهما ، لكننا إذا أخذنا بنية قصصية يكون المطلوب فيها هو الدور الرمزي « الوسيط » بين عنصرين ، فإن الوسيط يمكن أن يكون أى شيء من حشرة فرس النوى وحتى شلال المياه .

والعلاقات بين مختلف عناصر القصة قد تكون علاقات توازن ، أو تضاد ، أو قلب ، أو تكافؤ وما إلى ذلك ، وطالما ظلت بنية العلاقات الداخلية هذه سليمة لم تُمس ، فإن الوحدات الفردية يمكن استبدالها . ويمكن ملاحظة ثلاث نقاط أخرى بصدد المنهج . أولا ، لا يهم بالنسبة للبنيوية ألا تكون هذه القصة نموذجا للادب العظيم . فالمنهج لا يبالى مطلقاً بالقيمة الثقافية لموضوعه : فإى

شيء يؤدي الغرض بدءا من الحرب والسلام وحتى صرخة الحرب . فالمنهج تحليلي ، وليس تقييمياً . ثانيا ، أن البنيوية إهانة محسوبة للحس المشترك . فهي ترفض المعنى « الواضح » للقصة وتسعى بدلا من ذلك إلى أن تعزل بنيات « عميقة » معينة في داخلها ، ليست ظاهرة على السطح . إنها لا تأخذ النص بقيمته الظاهرية ، بل « تزيج » ليصبح موضوعاً مختلفاً تماماً . ثالثاً ، أنه إذا كانت المضامين الخاصة للنص قابلة للاستبدال ، فإنه يمكن للمرء بمعنى معين أن يقول أن « مضمون » القصة هو بنياتها . وهذا يعادل الزعم بأن القصة هي قصة عن نفسها بطريقة ما : أن « موضوعها » هو علاقاتها الداخلية نفسها ، انماطها الخاصة لانتاج المعنى .

وقد ازدهرت البنيوية الأدبية في الستينات كمحاولة لتطبيق مناهج واستبصارات مؤسس علم اللغة البنيوي الحديث ، فردينان دى سوسير Ferdinand de Saussure على الأدب . وحيث أن في متناول القارئ الآن تقارير شعبية عديدة عن كتاب سوسير الذي استهل حقبة كاملة ، ألا وهو محاضرات في علم اللغة العام (١٩١٦) Course in General Linguistics ، فسوف أكتفى بتقديم عرض سريع لبعض مواقفه المحورية . اعتبر سوسير أن اللغة نسق من العلامات Signs ، التي يجب أن تُدرس « تزامنيا » Synchronically - بمعنى أن تُدرس كنسق كامل عند نقطة معينة من الزمن - وليس « تعاقبيا » diachronically ، في تطورها التاريخي . ويجب النظر إلى كل علامة على أنها مكونة من « دال » Signifier (أى صورة صوتية ، أو معادلها الكتابي) ، و « مدلول » Signified . (أى المفهوم أو المعنى) . فالرموز الثلاثة السوداء c-a-t هي دالّ يستدعي المدلول cat (قطة) في ذهن الانجليزى . والعلاقة بين الدال والمدلول علاقة تعسفية : فما من سبب كامن يجعل هذه الرموز الثلاثة تعنى « قطة » سوى العرف الثقافي والتاريخي . قارن مع chat بالفرنسية . ومن ثم فإن العلاقة بين مجمل العلامة وبين ما تشير إليه (وهو ما يسميه سوسير « المرجع » referent ، أى الكائن الواقعي ذى الفراء والأرجل الأربع) هي أيضا تعسفية . وكل علامة في النسق لا يكون لها معنى إلا بفضل اختلافها عن العلامات الأخرى . فكلمة "cat" ليس لها معنى « في ذاتها » ، بل لأنها ليست "cap" أو "cad" أو "bat" . ولا يهم كيف يتغير الدال ، ما دام يحافظ على اختلافه

عن كل الدالات الأخرى ، إذ يمكنك أن تنطقه بلهجات عديدة مختلفة ما دام هذا الاختلاف باقياً . يقول سوسير « في النسق اللغوي ، ليس ثمة سوى اختلافات » : فالعنى ليس محايثا فى العلامة بطريقة غامضة بل هو وظيفى ، نتيجة اختلافها عن العلامات الأخرى . وأخيرا ، اعتقد سوسير أن علم اللغة سيوقع نفسه فى مأزق لا فكاك منه إذا شغل نفسه بالكلام الفعلى ، أو parole كما سماه . فلم يكن مهتما ببحث ما يقوله الناس فعلا ، بل كان مهتما بالبنية الموضوعية للعلامات والتي تجعل كلامهم ممكنا فى المقام الأول ، وقد سمي هذه باسم langue (اللغة) . كذلك لم يكن سوسير مهتما بالأشياء الواقعية التي يتحدث عنها الناس : فمن أجل دراسة اللغة دراسة فعالة ، يجب أن توضع بين أقواس مراجع العلامات ، الأشياء التي تدل عليها فعلاً .

البنوية عموماً هي محاولة لتطبيق هذه النظرية اللغوية على موضوعات ونشاطات أخرى غير اللغة ذاتها . إذ يمكنك النظر إلى أسطورة ، أو مباراة مصارعة ، أو نسق قرابة قبليّة ، أو قائمة الطعام فى مطعم ، أو لوحة زيتية على أنها نسق من العلامات ، وسوف يحاول التحليل البنوي أن يعزل منظومة القوانين الكامنة تحتها والتي تأتلف بمقتضاها هذه العلامات فى معانٍ . وسوف يهمل بدرجة كبيرة ما « تقوله » العلامات فعلاً ، ويركز بدلاً من ذلك على علاقاتها الداخلية مع بعضها البعض . إن البنوية ، كما عبّر عنها فريدريك جيسون Fredeic Jameson ، هي محاولة « لإعادة التفكير مرة أخرى فى كل شيء برمته بعبارات علم اللغة »^(٧) . إنها أحد أعراض حقيقة أن اللغة ، بمشكلاتها ، وأوجه غموضها وتضميناتها ، قد أصبحت نموذجاً وهاجساً للحياة الثقافية فى القرن العشرين .

وقد أثرت آراء سوسير اللغوية فى الشكليين الروس ، رغم أن الشكلية نفسها ليست بنوية بالضبط . انها تنظر إلى النصوص الأدبية « بنيوية » ، وتُطلق الاهتمام بالمرجع لكى تفحص العلامة ذاتها ، لكنها ليست مهتمة بوجه خاص بالمعنى باعتباره تباينياً ولا ، فى أغلب أعمالها ، بالقوانين والبنىات « العميقة » الكامنة فى النصوص الأدبية . ورغم ذلك ، فإن واحداً من الشكليين الروس - هو اللغوي رومان ياكوبسون Roman Jakobson - هو الذى قدّر له أن يقدّم الرابطة الرئيسية بين الشكلية وبين البنوية الحديثة .

كان ياكوبسون زعيم حلقة موسكو اللغوية ، وهى جماعة شكلية تأسست عام ١٩١٥ ، وفى عام ١٩٢٠ هاجر إلى براغ ليصبح واحدا من أهم منظري البنيوية التشيكية . وقد تأسست حلقة براغ اللغوية عام ١٩٢٦ ، وبقيت حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية . بعدها هاجر ياكوبسون من جديد ، إلى الولايات المتحدة هذه المرة ، حيث قابل الأنثروبولوجى الفرنسى كلود ليفى - شتراوس Claude Levi-Strauss خلال الحرب العالمية الثانية ، وهى العلاقة الفكرية التى قُدِّرَ لأغلب البنيوية الحديثة أن يتطور نتيجة لها .

ويمكن تبين تأثير ياكوبسون فى كل مكان داخل الشكلية ، والبنيوية التشيكية ، واللغويات الحديثة . أما ما أضافه بوجه خاص إلى البوطيقا (فن الشعر) poetics ، التى كان يعتبرها جزءا من مجال اللغويات ، فكان فكرة أن « الشعرى » يكمن بالدرجة الأولى فى كون اللغة موضوعا فى نوع معين من علاقة الوعى بالذات مع نفسها . فالأداء الشعرى للغة « يعزز محسوسية العلامات » ، يجذب الاهتمام إلى خصائصها المادية بدلا من مجرد استخدامها كمقابلات فى الاتصال . فى « الشعرى » ، تكون العلامة مَراحَة عن موضوعها : تكون العلاقة العادية بين العلامة والمرجع مضطربة ، مما يتيح للعلامة استقلالا معيناً كشيء له قيمة فى ذاته . وكل اتصال بالنسبة لياكوبسون يتضمن ستة عناصر : مُخاطَب ، ومُخاطَب ، ورسالة تُنقل بينهما ، وشفرة مشتركة تجعل تلك الرسالة قابلة للفهم ، و« مُوصِّل » أو وسط فيزيقى للاتصال ، و« سياق » تشير إليه الرسالة . وقد يسيطر أى واحد من هذه العناصر فى فعل اتصال معين : فاللغة منظورا إليها من وجهة نظر المخاطب « انفعالية » emotive أو مُعبِّرة عن حالة ذهنية ، وهى من موقف المخاطب « إستثنائية » conative ، أو ساعية إلى التأثير ، وإذا كان الاتصال يخص السياق فإنه « مرجعى » referential ، وإذا كان موجهاً إلى الشفرة نفسها فإنه « ميتا - لغوى » metalinguistic (مثلما حين يناقش شخصان ما إذا كانا يفهمان أحدهما الآخر) ، والاتصال الذى ينحو تجاه الاتصال نفسه « تواصلى » phatic (مثلا : « حسنا ، ها نحن نتجاذب الحديث أخيرا ») . وتكون الوظيفة « الشعرية » مسيطرة حين يركز الاتصال على الرسالة ذاتها - حين تحتل الكلمات ذاتها ، بدلا من ما الذى يقال بواسطة من ولأى غرض فى أى موقف ، حين تحتل « مكان الصدارة » فى انتباهنا (٣) .

كذلك يعلّق ياكوبسون أهمية كبيرة على تفرقة ضمنية لدى سوسير بين الاستعارى والكنائى . فى الاستعارة ، تستبدل علامة بأخرى لأنها مشابهة لها على نحو ما : « العاطفة » تصبح « اللهب » . وفى الكناية ، ترتبط علامة بأخرى : « الجناح » يرتبط « بالطائرة » لأنه جزء منها ، وترتبط « السماء » « بالطائرة » بسبب التماس الفيزيقي . ويمكننا عمل استعارات لأن لدينا سلسلة من العلامات « المتكافئة » : « العاطفة » ، و « اللهب » ، و « الحب » إلى آخره . ونحن نتحدث أو نكتب ، فإننا نختار العلامات من مجال ممكن من التكافؤات ، ثم نوقّعها معاً لنكوّن جملة . إلّا أن ما يحدث فى الشعر هو أننا نولى اهتماماً « للتكافؤات » خلال عملية توفيق combining الكلمات معاً وكذلك خلال اختيارها : إننا نلضم فى خيط واحد كلمات متكافئة سيمانطيقياً أو إيقاعياً أو صوتياً أو بآى طريقة أخرى . لهذا السبب يستطيع ياكوبسون أن يقول ، فى تعريف شهير ، أن « الوظيفة الشعرية تنقل مبدأ التكافؤ من محور الاختيار إلى محور التوفيق »⁽⁴⁾ . ويمكن قول ذلك بطريقة أخرى ، هى أنه فى الشعر ، « يضاف التماثل إلى التجاور » : فالكلمات لا يجرى لضمها معاً فقط من أجل الأفكار التى تنقلها ، مثلما فى الحديث العادى ، بل باهتمام بمنظومات التماثل ، والتقابل ، والتوازي ، وما إلى ذلك مما يخلقه جرسها ، ومعناها ، وإيقاعها ، وتضميناتها .. وبعض الأشكال الأدبية - النثر الواقعى ، مثلاً - تميل إلى أن تكون كنائية ، تربط بين العلامات عن طريق علاقاتها مع بعضها ، بينما تكون أشكال أخرى ، مثل الشعر الرومانسى والرمزى ، بالفة الاستعارية⁽⁵⁾ .

إن مدرسة براغ للغويات - ياكوبسون ، ويان موكاروفسكى Jan Mukarovsky ، وفيليكس فوديتشكا Felix Vodicka ، وغيرهم - تمثل نوعاً من الانتقال من الشكلية إلى البنيوية الحديثة . فقد طوّر أعضاؤها أفكار الشكليين ، لكنهم نظموها نسقياً على نحو أكثر رسوخاً فى إطار لغويات سوسير . أصبح من الواجب النظر إلى القصائد باعتبارها « بنيات وظيفية » ، تكون فيها الدالات والمدلولات محكومة بمنظومة واحدة مركبة من العلاقات . ويجب دراسة هذه العلامات لذاتها ، وليس كانعكاسات لواقع خارجى : لقد ساعد تأكيد سوسير على العلاقة التفسيرية بين العلامة والمرجع ، بين الكلمة والشئ ، على فصل النص عن الوسط المحيط به وجعله موضوعاً مستقلاً . لكن

العمل الأدبي كان لا يزال مرتبطاً بالعالم عن طريق المفهوم الشكلي في « نزع الألفة » defamiliarisation : فالنَّ يُحدث اغراباً وشدْبِير أنساق العلامات التقليدية ، ويجبر انتباهنا إلى الالتفات إلى العملية المادية للغة ذاتها ، وبذلك يجنر ادراكنا . وعدم اعتبار اللغة أمراً مفروغاً منه ، فإننا نغيّر من وعينا كذلك . ألا أن النبويين التشيك يصرون ، أكثر من الشكليين ، على الوحدة البنيوية للعمل : إذ يجب ادراك عناصره على أنها وظائف لكل دينامي ، يقوم فيه مستوى معين من النص (هو ما سمّته مدرسة براغ بالمستوى « المسيطر ») بدور التأثير المحدّد الذي « يشوّه » ، أو يجذب إلى مجال تأثيره ، كل المستويات الأخرى .

حتى الآن قد يبدو بنيوي براغ وكأنهم لا يزيدون كثيراً عن كونهم طبعة أكثر علمية من النقد الجديد ، وهناك بذرة من الحقيقة في هذا الإيهام . لكن رغم وجوب النظر إلى العمل الفني باعتباره نسقاً مغلّقا ، فإن ما يُحسبُ عملاً فنيا يعتمد على الظروف الاجتماعية والتاريخية . وطبقا ليان موكاروفسكى ، فإن العمل الفني لا يُدرك على أنه كذلك إلّا في مواجهة خلفية أعم من الدلالات ، إلّا باعتباره « حيودا » منهجيا عن معيار لغوي ، ومع تغيّر هذه الخلفية ، فإن تفسير وتقييم العمل يتغيران تبعاً لذلك ، إلى حد أنه قد يكف عن أن يُدرك على أنه عمل فني على الإطلاق . ويجادل موكاروفسكى ، في عمله الوظيفة الجمالية ، المعيار والقيمة كحقائق اجتماعية (١٩٣٦) Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts ، بأنه ما من شيء يمتلك وظيفة جمالية بصرف النظر عن المكان ، أو الزمان ، أو الشخص الذي يُقيمه ، وما من شيء لا يمكنه امتلاك تلك الوظيفة في الظروف الملائمة . ويميز موكاروفسكى بين « العمل الفني المادى » ، الذى هو الكتاب ، أو التصوير ، أو النحت الفيزيقي ذاته ، وبين « الموضوع الجمالى » ، الذى لا يوجب سوى في التفسير البشرى لهذه الحقيقة الفيزيكية .

مع عمل مدرسة براغ ، يأخذ مصطلح « البنيوية » في الاندماج بدرجة أو بآخرى مع كلمة « السيميوطيقا » . إن « السيميوطيقا » Semiotics ، أو « السيميولوجيا » Semiology ، تعنى الدراسة المنهجية للعلامات ، وهذا ما يفعله البنيويون الأدبيون بالفعل . وكلمة « البنيوية » Structuralism ذاتها تشير إلى منهج للبحث ، يمكن تطبيقه على مجال كامل من الموضوعات بدءاً من

مباريات كرة القدم وحتى أنماط الانتاج الاقتصادية ، بينما تحدد « السيميوطيقا » مجالا معنيا للدراسة ، هو مجال الانساق التي يمكن ، بمعنى مالوف ، اعتبارها علامات : القصائد ، نداءات الطيور ، إشارات المرور ، الاعراض الطبية وهلم جرا . لكن الكلمتين تتداخلان ، حيث تتناول البنيوية شيئا لا يجرى التفكير فيه عادة على أنه نسق من العلامات على أنه كذلك - علاقات القرابة في المجتمعات القبلية ، مثلا - بينما تستخدم السيميوطيقا مناهج بنيوية عادة .

وقد ميز مؤسس السيميوطيقا الأمريكي ، الفيلسوف سي . إس . بيرس C.S. Pierce ، بين ثلاثة أنواع أساسية من العلامة . فهناك العلامة « الأيقونية » iconic ، حيث تشبه العلامة ما تمثله على نحو ما (صورة فوتوغرافية لشخص ، على سبيل المثال) ، والعلامة « المؤشرية » indexical ، حيث ترتبط العلامة على نحو ما بما تشير إليه (الدخان مع النار ، والبثور مع الحصبة) ، والعلامة « الرمزية » Symbolic حيث تكون العلامة ، مثلما لدى سوسير ، مرتبطة بمرجعها تعسفا أو بطريقة متعارف عليها . وتتبنى السيميوطيقا هذا التصنيف وتصنيفات أخرى عديدة : فهي تميز بين « الإشارة » denotation (ما تمثله العلامة) وبين « التضمين » Connotation (العلامات الأخرى المرتبطة بها) : بين الشفرات (أى البنيات التي تحكمها قاعدة والتي تنتج المعاني) وبين الرسائل التي تنقلها ، بين « البارادجماتي » Paradigmatic (مجموعة كاملة من العلامات التي يمكن استبدالها فيما بينها) وبين « السانتاجماتي » syntagmatic (حيث تقترن العلامات ببعضها في « سلسلة ») . وتحدث السيميوطيقا عن « ميتا - لغات » metalanguages ، حيث يشير نسق من العلامات إلى نسق آخر من العلامات (العلاقة بين النقد الأدبي والأدب ، مثلا) ، وعن العلامات « متعددة الدلالة » polysemic التي يكون لها أكثر من معنى واحد ، كما تتحدث عن عدد كبير آخر من المفاهيم التقنية . وحتى نرى كيف يبدو هذا النوع من التحليل في الممارسة ، يمكننا أن ندرس بإيجاز عمل السيميوطيقي السوفيتي البارز لما يسمى بمدرسة تارتو Tartu ، ألا وهو يوري لوتمان Yury Lotman .

ففى عليه بنية النص الفنى (١٩٧٠) The Structure of the

The Analysis of the Artistic Text ، و تحليل النص الشعري (١٩٧٢) Poetic Text ، يرى لوتمان النص الشعري كنسق مكوّن من شرائح لا يوجد فيه المعنى إلاّ سياقيا ، تحكمه منظومات من التشابهات والتقابلات . أما الاختلافات والتوازيات في النص فهي ذاتها تعبيرات نسبية ، ولا يمكن ادراكها إلاّ في علاقتها أحدها بالآخر . وفي الشعر ، فإن طبيعة الدالّ ، ومنظومات الصوت والايقاع التي تحددها العلامات نفسها على الصفحة ، هي ما يحدّد المدلول . والنص الشعري « مُشَبَّع سيميائيقيا » ، إذ أنه يكتف « معلومات » أكثر من أي خطاب آخر ، لكن بينما في نظرية الاتصال الحديثة عموماً تؤدي الزيادة في « المعلومات » إلى نقص في « الاتصال » (حيث أنني لا يمكنني « استيعاب » كل ما تخبرني به بهذه الكثافة) ، فليس هذا هو الحال في الشعر بسبب نوعه الفريد من التنظيم الداخلي . فالشعر به حد أدنى من « الحشو » (الاطناب) redundancy - من تلك العلامات التي توجد في الخطاب لكي تُسهّل الاتصال لا لكي تنقل المعلومات - لكنه رغم ذلك يستطيع انتاج منظومة من الرسائل أغنى من أي شكل آخر من اللغة . وتكون القصائد سيئة حين لا تحمل معلومات كافية ، لأن « المعلومات جمال » ، كما يلاحظ لوتمان . وكل نص أدبي يتكوّن من عدد من « الانساق » (المعجمية ، والكتابية ، والوزنية ، والصوتية وما إلى ذلك) ، ويحدث تأثيراته من خلال التضادّات والتوترات الدائمة بين هذه الانساق . يصبح كل نسق ممثلاً « لقاعدة » تحيد الانساق الأخرى عنها ، مكونة بذلك شفرة من التوقعات تنتهكها . فالبجر ، مثلاً ، يخلق منظومة معينة قد يتقاطع معها وينتهكها عروض القصيدة . بهذه الطريقة ، فإن كل نسق في النص « ينزع ألفه » الانساق الأخرى ، محطماً انتظامها ومضيفاً عليها بروزاً أشد حيوية . فإدراكنا للبنية النحوية للقصيدة ، على سبيل المثال ، قد يزيد من وعينا بمعانيها . وفور أن يهدد أحد أنساق القصيدة بأن يصبح قابلاً للتنبؤ بدرجة مفرطة ، فإن نسقاً آخر يتدخل ليقاطعه ويمنحه حياة جديدة . وإذا ارتبطت كلمتان معاً بسبب صوتهما أو وضعهما المتماثل في نظام الايقاع ، فإن ذلك سينتج وعياً أكثر حدة بتشابههما أو اختلافهما في المعنى . والعمل الأدبي يثرى ويغيّر باستمرار المعنى القاموسي المجرد ، مُولِداً دلالات جديدة عن طريق تصادم وتكثيف « مستوياته » المختلفة . وحيث أن أي كلمتين مهما كانتا يمكن المقابلة بينهما على أساس سمة متكافئة من نوع ما ، فإن هذه الامكانية

لا محدودة بدرجة أو بأخرى . فكل كلمة في النص مرتبطة بعدة كلمات أخرى بمنظومة كاملة من البنيات الشكلية ، وهكذا يكون معناها « مفرط التحدد » ، overdetermined على الدوام ، نتيجة على الدوام لعدة مُحَدَّدَات مختلفة تعمل معاً . فكلما بعينها قد ترتبط بأخرى من خلال توازن الجرس الصوتي assonance ، وبأخرى من خلال التكافؤ العروضي ، وبثالثة من خلال التوازي المورفولوجي ، إلى آخره . وهكذا تشارك كل علامة في عدة « منظومات بارادجماتية » أو انساق مختلفة في آن واحد ، ويزداد هذا التعقد بشدة نتيجة سلاسل الارتباطات « السانتاجماتية » ، أى البنيات « الأفقية » وليس « الرأسية » ، والتي توضع العلامات وفقاً لها .

وهكذا فإن النص الشعري بالنسبة للوتمان هو « نسق انساق » ، علاقة علاقات . إنه أكثر الأشكال التي يمكننا تخيلها تعقيدا للخطاب ، يكتف معاً انساقاً متعددة يتضمن كل منها توتراته ، وتوازياته ، وتكراراته وتعارضاته الخاصة ، وكل منها يُعَدَّل باستمرار الانساق الأخرى جميعاً . وفي الحقيقة ، فإن القصيدة لا يمكن إلا أن تُعاد قراءتها ، لا أن تقرأ ، لأن بعض بنياتها لا يمكن إدراكها إلا استرجاعياً retrospectively . أن الشعر ينشط مجمل جسم الدال ، ويدفع الكلمة الى العمل بأقصى ما تستطيع تحت الضغط الشديد للكلمات المحيطة بها ، وبذلك يدفعها إلى اطلاق أثرى طاقاتها . ومهما كان ما ندركه من النص فإننا لا ندركه إلا بالتضاد وبالاختلاف : فالعنصر الذي لا تكون له علاقة تباينية مع أى عنصر آخر سيظل لا مرئياً . وحتى غياب أدوات معينة قد يثير معنى ما : فإذا كانت الشفرات التي ولدها العمل تقودنا إلى توقع قافية أو نهاية سعيدة لا تحدث ، فإن هذه « الاداة بالسالب » ، كما يسميها لوتمان ، قد تكون وحدة معنى تعادل في تأثيرها أى وحدة أخرى . إن العمل الأدبي ، في الحقيقة ، هو توليد وانتهاك متصل للتوقعات ، تفاعل معقد بين النظامي والعشوائي ، بين القواعد والحيودات ، بين المنظومات الروتينية وضروب نزع العزلة الدرامية .

ورغم هذا الثراء اللفظي الفريد ، لا يعتبر لوتمان أن الشعر أو الأدب يمكن تعريفهما بخصائصهما اللغوية الكامنة . فمعنى النص ليس مجرد مسألة داخلية : فهي كامنة كذلك في علاقة النص بأنساق معنى أوسع ، بنصوص أخرى ، بشفرات وقواعد في الأدب وفي المجتمع ككل . كذلك يتوقف

معناه على « أفق توقعات » القارئ : لقد تعلم لوتمان جيداً دروس نظرية التلقى . إن القارئ أو القارئة ، بفضل « شفرات تلقى » معينة تحت تصرفه أو تصرفها ، هو الذى يحدد عنصراً في العمل على أنه « أداة » ؛ والأداة ليست مجرد ملمح داخلي بل واحداً يُدرك من خلال شفرة معينة وعلى خلفية نصية محددة . وقد تكون الأداة الشعرية لشخص معين هي الحديث اليومي لآخر .

وراضح من كل هذا أن النقد الأدبي قد قطع شوطاً بعيداً من الأيام التي لم يكن علينا فيها أن نفعل أكثر من أن نهتز طرياً لجمال الصور . إن ما تمثله السميوطيقا ، في الحقيقة ، هو النقد الأدبي وقد غيرت هيئته اللغويات البنيوية ، وقد تحوّل إلى مهمة أكثر انضباطاً وأقل انطباعية ، أكثر حيوية ازاء ثراء الشكل واللغة من أغلب النقد التقليدي ، كما يشهد بذلك عمل لوتمان . لكن إذا كانت البنيوية قد غيرت دراسة الشعر ، فإنها قد أحدثت ثورة في دراسة الفن القصصي . وقد خلقت ، في الواقع ، علماً أدبياً جديداً برمته - هو علم القصص *narratology* - كان أقوى ممارسية تأثيراً هم الليتوانى أ.ج. جريماس A.J.Greimas ، والبلغارى تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov ، والنقاد الفرنسيون جيرار جينيت Gerard Genette ، وكلود بريمون Claude Bremond ورولان بارت Roland Barthes . وقد بدأ التحليل البنيوي الحديث لفن القص بالعمل الرائد حول الأسطورة الذى وضعه الانثروبولوجى البنيوى الفرنسى كلود ليفى - شتراوس Claude Levi-Strauss ، الذى كان يعتبر الاساطير المختلفة ظاهرياً تنويعات على عدد من التيمات الاساسية . فتحت التنافر الشديد بين الاساطير تكمن بنيات معينة دائمة وكلية ، يمكن أن تختزل إليها أى أسطورة بعينها . الاساطير نوع من اللغة : إذ يمكن حلّها إلى وحدات فردية (« ميثيمات » أو « أسطورييمات » mythemes) مثلها مثل الوحدات الصوتية الاساسية للغة (الفونيمات phonemes) تكتسب معنى فقط حين تدخل في تركيبة مع بعضها بطرق معينة . ومن ثم يمكن النظر إلى القواعد التي تحكم تلك التركيبات على أنها نوع من النحو ، على أنها منظومة من العلاقات تحت سطح القصة تكون « المعنى » الحقيقى للأسطورة . واعتبر ليفى - شتراوس أن هذه العلاقات كامنة في العقل الانسانى ذاته ، وهكذا فإننا عند دراسة جسم أسطورة ننظر إلى مضامينها القصصية أقل مما ننظر إلى العمليات العقلية الكلية التي تكوّن بنيتها . وهذه

العمليات العقلية ، مثل عمل التقابلات المزدوجة ، هي موضوع الأساطير على نحو من الانحاء : فهي أدوات للتفكير بها ، طرق لتصنيف وتنظيم الواقع ، وهذا هو المقصود منها ، وليس حكي أية حكاية بعينها . ونفس الشيء ، فيما يعتقد ليفي - شتراوس ، يمكن أن يقال عن الانساق الطوطمية وانساق القرابة ، التي هي مؤسسات اجتماعية ودينية أقل أهمية من كونها شبكات للاتصال ، شفرات تتيح نقل « الرسائل » . والعقل الذي يقوم بكل هذا التفكير ليس عقل الذات الفردية : فالأساطير تفكر في نفسها من خلال الناس ، وليس العكس بالعكس . وليس لها أصل في وعي بعينه ، ولا نهاية معينة قريبة . ومن ثم ، فإن إحدى نتائج البنيوية هي « الإزاحة عن المركز » *decentring* للذات الفردية ، التي ما عاد يجب اعتبارها مصدراً أو نهاية للمعنى . فالأساطير لها وجود جمعي شبه - موضوعي ، وتبسط « منطقتها العينية » بالامبالاة فائقة أزاء تقلبات التفكير الفردي ، وتختزل أي وعي خاص إلى مجرد وظيفة من وظائفها .

وعلم القص *Narratology* عبارة عن تصميم هذا النموذج أبعد من « النصوص » غير المكتوبة للميثولوجيا القبلية إلى أنواع أخرى من القصص . وقد بدأ الشكلي الروسي فلاديمير بروب *Vladimir Propp* بداية واعدة بعمله مورفولوجيا الحكاية الشعبية (١٩٢٨) *Morphology of the Folk Tale* ، الذي اختزل بجسارة كل الحكايات الشعبية إلى سبع « دوائر فعل » وواحد وثلاثين عنصراً ثابتاً أو « وظيفة » . وإحدى حكاية شعبية بعينها لا تفعل سوى التركيب بين « دوائر الفعل » هذه (البطل ، المساعد ، الشرير ، الشخص الذي يجري البحث عنه ، إلى آخره) بطرق نوعية . ورغم اقتصاد هذا النموذج الشديد ، فقد كان بالامكان اختزاله إلى مدى أبعد . فقد استطاع عمل أ.ج. جريماس بعنوان السيميائيات البنيوية *Semantique structurale* (١٩٦٦) ، حين وجد أن مخطط بروب مفرط التجريبية ، استطاع أن يجرد هذا التقرير بدرجة أكبر عن طريق مفهوم الفاعل *actant* ، الذي لا هو قصة معينة ولا هو حتى شخصية بل وحدة بنيوية . والفاعلات *actants* الست وهي الذات والموضوع ، والمرسل والمتلقى ، والمساعد والخضيم يمكن أن تندرج تحتها مختلف دوائر الفعل لدى بروب وتتيح المجال لبساطة أكثر أناقة . ويقوم تزفيتان تودوروف بمحاولة تحليل « نحوي » مماثل لقصص

الديكاميرون Decameron لبوكاتشيرو ، يُنظر فيها إلى الشخصيات على أنها أسماء ، وإلى صفاتها على أنها نعوت ، وإلى أعمالها على أنها أفعال . وهكذا يمكن قراءة كل قصة من الديكاميرون على أنها نوع من الجملة الممتدة ، تتركب فيها هذه الوحدات بطرق مختلفة . ومثلما يصبح العمل على هذا النحو عملاً يدور حول بنيته الخاصة شبه - اللغوية ، فإن كل عمل أدبي ، بالنسبة للبنويية ، بينما يقوم ظاهرياً بوصف واقع خارجي ما ، يلقي خفية نظرة مختلصة إلى نفس عمليات بنائه . وفي النهاية ، فإن البنويية لا تكتفى بالتفكير في كل شيء من جديد ، بوصفه لغة هذه المرة ، بل إنها تفكر في كل شيء من جديد وكأن اللغة هي موضوعه ذاته .

ولكى نوضح رأينا في علم القصص ، يحسن بنا أن ننظر أخيراً إلى عمل جيرار جينيت Gerard Genette . في كتابه الخطاب القصصي Narrative Discourse (١٩٧٢) ، يضع جينيت تفرقة في الفن القصصي بين السرد recit ، الذي يعنى به الترتيب الفعلي للأحداث في النص ، وبين الحكاية histoire ، التي هي التتابع الذي وقعت به هذه الأحداث « بالفعل » ، كما نستطيع أن نستنتجه من النص ، وبين القصص narration ، الذي يخص فعل القص نفسه . والمقولات الأولى أن مكافئتان لتفرقة شكلية روسية كلاسيكية بين « الحكبة » وبين « القصة » : فالرواية البوليسية عادة ما تُستهل باكتشاف جثة وفي النهاية تعود القهقري لتكشف كيف وقعت الجريمة ، لكن حبكة الأحداث هذه تقلب « القصة » أو التتابع الزمني الفعلي للحدث . ويُميز جينيت خمس مقولات مخورية للتحليل القصصي . « الترتيب » order ويشير إلى الترتيب الزمني للقصة ، كيف يمكنها أن تعمل بواسطة التوقع prolepsis (الاستباق) ، والاسترجاع analepsis (الفلاش باك) ، أو المفارقة الزمنية ، التي تشير إلى تعارضات بين « القصة » وبين « الحكبة » . و « المدة » duration ، وتعنى كيف يمكن للقصة أن تتجاهل فصولاً ، أو توسعها ، أو توجزها ، أو تتوقف قليلاً وما إلى ذلك . و « التواتر » frequency ، يتناول مسائل ما إذا كانت حادثة ما قد حدثت مرة واحدة في « القصة » وحُكيّت مرة واحدة ، أو حدثت مرة واحدة لكنها حُكيّت عدة مرات ، أو حدثت عدة مرات وحُكيّت عدة مرات ، أو حدثت عدة مرات وحُكيّت مرة واحدة فقط . أما مقولة « المزاج » mood فيمكن تقسيمها فرعياً إلى

« المسافة » distance و « المنظور » perspective . وتخص المسافة علاقة القص بمادته : انها مسافة حكي القصة ("diagesis") أو محاكاتها ("mimesis") ، هل تروى القصة بالكلام المباشرة ، أو غير المباشر ، أو غير المباشر الحر؟ . أما « المنظور » فهو ما يمكن أن نسميه تقليدياً « وجهة النظر » ، ويمكن كذلك تقسيمه فرعياً إلى عدة أقسام : فالراوي قد يعرف أكثر مما تعرف الشخصيات ، أو أقل مما تعرف ، أو يتحرك على نفس المستوى ، وقد تكون القصة « غير ذات بؤرة » (« غير مُبارة ») ، يحكيها راو كلى المعرفة خارج الحدث ، أو « ذات بؤرة داخلية » (« مُبارة داخلياً ») تقصها إحدى الشخصيات من موقع ثابت ، أو من مواقع متعددة ، أو من وجهات نظر شخصيات متعددة . وهناك شكل ممكن من « الالتفاف حول بؤرة خارجية » (« التأثير الخارجى ») ، يعرف فيه الراوى أقل مما تعرف الشخصيات . وأخيراً هناك مقولة « صيغة الفعل » voice ، والتي تختص بفعل القص ذاته ، بأى نوع من الراوى وأى نوع من المروى . وهنا ثمة تباديل عدة ممكنة بين « زمن الحكاية » و « الزمن المحكى » ، بين فعل حكي القصة وبين الأحداث التي تحكيها : فقد تحكى عن الأحداث قبل أن تحدث ، أو بعد أن تحدث ، أو بينما تحدث (مثلما فى رواية الرسائل) . وقد يكون الراوى « غائباً » heterodiegetic (أى غائباً عن قصته) ، أو « حاضراً » homodiegetic (داخل قصته مثلما فى القصص التي تُروى بضمير المتكلم) ، أو « بطلاً » autodiegetic (حيث لا يكون داخل القصة فحسب بل يظهر بوصفه شخصيتها الرئيسية) . هذه بعض تصنيفات جينيت فحسب ، لكنها تُنبهنا إلى جانب هام من الخطاب هو الاختلاف بين القص narration - أى فعل وعملية حكي قصة - و القصة narrative - أى ما تحكيه فعلاً . فحين نحكى قصة عن نفسى ، مثلما فى السيرة الذاتية ، تبدو « الأنا » التي تقوم بالحكي متطابقة ، بمعنى معين ، مع « الأنا » التي أصفها ، كما تبدو مختلفة عنها بمعنى آخر . وسوف نرى فيما بعد كيف أن لهذه المفارقة تضمينات مثيرة للاهتمام تتجاوز حدود الأدب ذاته .



ما هي مكاسب البنيوية ؟ إنها ، بداية ، تمثل عملية نزع
او هلم demystification لا ترحم عن الأدب . فقد أصبح أقل سهولة ، بعد
جريماس وجينيت ، أن نسمع قطع وطقن السيوف في البيت الثالث ، أو أن
تتشعر بما يعنيه أن تكون خيال مائة بعد قراءة الرجال الجوف* The Hollow
Men . فقد عوقب الحديث الفضفاض الذاتية على يد نقد يُقَر بأن العمل
الأدبي ، مثل أى نتاج آخر للغة ، هو بناء Constnct** ، يمكن تصنيف
وتحليل آلياته مثل موضوعات أى علم آخر . والتعصب الرومانسى في أن
القصيدة ، مثل الشخص ، تضم جوهرأ حياً ، روحاً يكون من قلة الذوق أن
تتلاعب بها ، هذا التعصب قد تم نزع النقاب عنه على أنه لاهوت مُقنَّع ، خوف
غيبى من البحث المتقل يجعل من الأدب وثناً ويدعم سلطة نخبة نقدية
حساسة « طبيعية » . وفضلاً عن ذلك ، فإن المنهج البنيوى يطرح للتساؤل
ضمنياً زعم الأدب أنه شكل فريد من الخطاب : فحيث أصبح بالإمكان
استخراج نفس البنيات العميقة من ميكي سبيللين Mikey Spillane ومن
السير فيليب سيدنى Sir Philip Sidney سواء بسواء ، لم يعد من السهل أن
نخص الأدب بمكانة متميزة أنطولوجيا . مع قدوم البنيوية ، فإن عالم منظرى
علم الجمال العظام ودراسى . الأدب ذوى النزعة الانسانية لأوربا القرن
العشرين - عالم كروتشه Croce ، وكورتىوس Curtius ،
وأويرباخ Auerbach ، وشبيتسر Spitzer ، وويليك Weliek - بدا عالماً قد
انقضى زمنه^(١) . هؤلاء الرجال ، بتبحرهم الواسع ، وبصيرتهم الخيالية ،
والمدى الكوزمبوليتى لتلميحاتهم ، بدوا بفتة في المنظور التاريخى ، كنجوم
لنزعة انسانية أوربية في أوجها سبقت إضطراب واندلاع منتصف القرن
العشرين . بدا واضحاً أن تلك الثقافة الفنية لا يمكن إعادة ابتكارها من
جديد - أن الخيار كان إما التعلم منها والسير قدماً ، أو التعلق بحنين ببقاياها
في زمننا ، وشجب « عالم حديث » أعلنت فيه الطبقات الشعبية موت الثقافة
الرفيعة ، ولم يعد فيه خدم منزليون لحماية باب المرء بينما يقرأ هو في عزلة .

أما تشييد البنيوية على « إنبناء » Constuctedness المعنى الانسانى
فيمثل تقدماً كبيراً . فلم يعد المعنى لا خبرة خاصة ولا حادثاً بمشيئة الهية :

* قصيدة ت . س . اليوت - م

• • • بمعنى بناء عقل من صنع العقل - م

بل إنه نتاج انساق مشتركة معينة للمعنى . وقد تلقى ضربة قوية ذلك الايمان البورجوازي اليقيني بأن الذات الفردية المنعزلة هي منبع ومصدر كل معنى : فاللغة سابقة على الفرد ، وليست نتاجاً له بقدر ما هو نتاج لها . وليس المعنى « طبيعياً » ، أى مسألة مجرد النظر والرؤية ، أو شيئاً قد تم حسسه أبدياً ، فالطريقة التى تُفسّر بها عالمك هي وظيفة تتوقف على اللغات التى تكون فى متناولك ، وبالطبع ليس فى هذه اللغات شئ لا يقبل التغير . ليس المعنى شيئاً يتشارك فيه حدسياً كل الرجال والنساء فى كل مكان ، ثم يصوغونه فى مختلف السنتهم وكتاباتهم : فنوع المعنى الذى تستطيع صياغته يتوقف على نوع الكتابة أو الحديث الذى تشارك فيه فى المقام الأول . هنا ، ثمة بذور لنظرية اجتماعية وتاريخية فى المعنى ، سوف تغوص تضميناتها عميقاً داخل الفكر المعاصر . لقد أصبح من المستحيل أن نظل نرى الواقع على أنه مجرد شئ « هناك خارجاً » ، نظام ثابت للأشياء لا تفعل اللغة سوى أن تعكسه . بمقتضى ذلك الاقتراض ، كان ثمة رابطة طبيعية بين الكلمة والشئ ، منظومة محدودة من التناظرات بين المجالين . ولغتنا تكشف لنا الكيفية التى يوجد بها العالم ، وليس هذا موضع تساؤل . هذه النظرة العقلانية أو الامبيريقية للغة نالت ضربة قاسية على يد البنيوية : لأنه إذا كانت العلاقة بين العلامة والمرجع علامة تعسفية ، كما جادل سوسير ، فكيف يمكن أن تقوم أى نظرية للمعرفة على أساس « التناظر » *correspondence* ؟ أن اللغة لا تعكس الواقع بل تفتجه : انها طريقة خاصة لتشكيل العالم تعتمد على نحو عميق على انساق العلامات التى نملكها تحت تصرفنا ، أو بالأحرى التى تملكنا تحت تصرفها . ومن ثم ، بدأ الشك يتزايد فى أن البنيوية ليست مجرد نزعة أمبيريقية لأنها فضلاً عن ذلك شكل آخر من أشكال المثالية الفلسفية - فى أن نظرتها للواقع على أنه نتاج للغة أساساً هي ، ببساطة ، أحدث طبعة للمذهب المثالى الكلاسيكى القائل بأن العالم يتأسس بواسطة الوعى الانسانى .

أحدث البنيوية فضيحة فى المؤسسة الأدبية بإهمالها للفرد ، ومعالجتها الاكلينيكية لأسرار الأدب ، وعدم تمشيها الواضح مع الفهم المشترك . لكن حقيقة أن البنيوية تُغضب الفهم المشترك كانت دائماً نقطة فى صالحها . فالفهم المشترك يعتقد أن الأشياء عموماً لها معنى واحد فقط وأن هذا المعنى بديهى عادةً ، ومغقوش على وجوه الأشياء التى تصادفها . فالعالم شديد الشبه

بإدراكنا له ، وطريقتنا في إدراكه هي الطريقة الطبيعية ، الواضحة بذاتها .
فنحن نعرف أن الشمس تدور حول الأرض لأننا نستطيع رؤية أنها تفعل . وفي
أحيان مختلفة أملى الفهم المشترك حرق الساحرات ، وشنق سارقي الأغنام ،
وتجنب اليهود خوفاً من العدوى القاتلة ، لكن هذه العبارة لا تتفق في ذاتها مع
الفهم المشترك حيث أن الفهم المشترك يعتقد أنه ثابت تاريخياً . وعادةً ما قوبل
بالاحتقار أولئك المفكرون الذين يجادلون بأن المعنى الظاهري ليس هو المعنى
الحقيقي بالضرورة : فقد جاء في أعقاب كوبر نيكوس ماركس ، الذي زعم أن
الدلالة الحقيقية للعمليات الاجتماعية تُمضى « من وراء ظهر » وسطائها
الأفراد ، وبعد ماركس جادل فرويد بأن المعاني الحقيقية لكلماتنا وأفعالنا غير
قابلة للإدراك تماماً من جانب العقل الواعي . والبنوية وريث حديث لهذا
الاعتقاد بأن الواقع ، وخبرتنا به ، في انقطاع أحدهما مع الآخر ، ولكونها
كذلك ، فإنها تهدد الأمن الأيديولوجي لأولئك الذين يريدون أن يكون العالم في
نطاق سيطرتهم ، وأن يحمل معناه الفريد على وجهه ويُسلّمه لهم في مرآة لغتهم
التي لا تشوبها شائبة . وهي تدمر النزعة الأمبيريقية لأصحاب النزعة
الإنسانية الأدبية – أى الاعتقاد بأن أكثر الأشياء « واقعية » هو ما نَحْبِرُه ،
وأن مستقر الخبرة الثرية ، الرفيعة ، المركبة هو الأدب نفسه . إنها ، مثل
فرويد ، تكشف عن حقيقة مفزعة ، هي أنه حتى أشد خبرائنا حميمية هي
تأثير بنية .

قلت إن البنوية كانت تنطوى على بذور نظرية اجتماعية وتاريخية
للمعنى ، لكن هذه البذور ، عموماً ، لم تتمكن من الإزهار . لأنه إذا كانت
انسباق العلامات التي يحيا بها الأفراد يمكن النظر إليها على أنها متغيرة
ثقافياً ، فإن القوانين العميقة التي تحكم عمل هذه الانساق ليست كذلك . فهي
بالنسبة « لأصلب » أشكال البنوية قوانين كلية ، كامنة في عقل جمعي يتجاوز
أية ثقافة بعينها ، ويشك ليفي – شتراوس أنها تجد جذورها في بنيات العقل
الإنساني نفسه . إن البنوية ، بكلمة واحدة ، كانت لا تاريخية على نحو يجعل
الشعريّقف على أطرافه : إذ أن قوانين العقل التي زعمت أنها تستخلصها –
أى التوازيات ، والتقابلات ، والتعاكسات وما إلى ذلك – كانت تتحرك في
مستوى من العمومية بعيد تماماً عن الاختلافات العينية، للتاريخ البشرى .
ومن هذه الذرى الأوليمبية ، كانت كل العقول تبدو شديدة التشابه . وبعد

تحديد ملامح انساق القواعد الكامنة ، فإن ما يستطيع كل البنيويين عمله هو أن يسترخوا ويتساعطوا عما يمكنهم عمله بعد ذلك . فليس مطروحاً اظهار علاقة العمل بالحقائق التي يتناولها ، او بالشروط التي أنتجت ، او بالقراء الفعليين الذين يدرسونه ، حيث أن اللغة التأسيسية للبنيوية كانت وضع تلك الحقائق بين أقواس . فمن أجل كشف طبيعة اللغة ، كان على سوسير ، كما رأينا ، أن يكبت أو ينسى قبل كل شيء ما يجري الحديث عنه : أى أن ، المرجع ، أو الشيء الواقعى الذى تشير إليه العلامة ، قد جرى تعليقه حتى يمكن فحص بنية العلامة ذاتها بشكل أفضل . والتشابه شديد بين هذه اللغة وبين وضع هوسرل للموضوع الواقعى بين أقواس لكى يمكنه أن يفهم بصورة أفضل الطريقة التى يخبرها بها العقل . إن البنيوية والظاهرانية ، رغم اختلافهما فى وجوه أساسية ، تتطلقان كلتاهما من الفعل المنطوى على مفارقة والمتمثل فى اغلاق الباب أمام العالم المادى من أجل إضاءة وعينية بصورة أفضل . أما بالنسبة لآى شخص يعتقد أن الوعى عملي بمعنى هام ، ومرتبطة على نحو لا ينفصم بالطرق التى تنصرف بها ومتوقف على الواقع ، فإن أى حركة من هذا النوع مقضى عليها بالفشل . انها أشبه بقتل شخص من أجل فحص الدورة الدموية على نحو أكثر ملاءمة .

لكن الأمر لم يكن مجرد اغلاق الباب أمام شيء فى عمومية « العالم » : بل كان مسألة اكتشاف موطئ قدم من اليقين فى عالم يعينه بدا فيه من الصعب العثور على اليقين . فالمحاضرات التى تشكل كتاب سوسير محاضرات فى علم اللغة العلم القيت فى قلب أوروبا فيما بين عامى ١٩٠٧ و ١٩١١ ، على حافة إنهيار تاريخى لم يشئ سوسير نفسه ليراه . وكانت هذه ، على وجه التحديد ، هى السنوات التى كان إدmond هوسرل يصوغ فيها المبادئ الأساسية للظاهرانية ، فى مركز أوربي لا يبعد كثيراً عن جنيف التى كان سوسير بها . وحوالى نفس هذا الوقت ، أو بعده بقليل ، كان الكتاب الكبار للادب الانجليزى فى القرن العشرين - بيتس ، وإليوت ، وباوند ، ولورنس ، وجويس - يطورون أنساقهم الرمزية المغلفة ، التى كان على التقاليد ، والروحانيات ، ومبادئ الذكر والأنثى ، ونزعة العصور الوسطى ، والميثولوجيا ، أن تقدم فيها أحجار الزاوية لبنيات « تزامنية » كاملة ، لنماذج شاملة للتحكم فى الواقع التاريخى وشرحه . وقد طرح سوسير نفسه وجود

« وعى جمعى ، يكمن تحت نسق اللغة langue . وليس من الصعب أن نرى هروباً من التاريخ المعاصر في اللجوء إلى الأسطورة من جانب الكتاب الكبار للادب الانجليزى ، لكن التقاط ذلك أقل سهولة في مرجع عن اللغويات البنيوية أو في قطعة من الفلسفة الباطنية esoteric .

أما حيث يكون التقاط ذلك أسهل بالفعل ، فربما كان في ارتباك البنيوية ازاء مشكلة التغير التاريخى . فقد نظر سوسير إلى تطوّر اللغة على أنه نسق تزامنى يعقّب آخر ، مثله في ذلك مثل مسئولى الفاتيكان الذى لاحظ أنه سواء كان المرسوم البابوى الوشيك بشأن مسألة تحديد النسل سيحافظ على التعاليم السابقة أم لا ، فإن الكنيسة ستكون رغم ذلك قد انتقلت من إحدى حالات اليقين إلى حالة أخرى من اليقين . بالنسبة لسوسير ، كان التغير التاريخى شيئاً يصيب العناصر الفردية للغة ، وفقط بهذه الطريقة غير المباشرة يمكنه أن يؤثر في المجموع : إن اللغة ككل ستعيد ترتيب نفسها حتى تتكيف مع تلك الاضطرابات ، مثلاً يتعلم المرء أن يحيا بساق خشبية أو مثل الثقاليديلى إليوت وهى ترهب براءة جديدة إلى نادى الروائع . وخلف هذا النموذج اللغوى تكمن رؤية محدّدة للمجتمع البشرى : أن التغير اضطراب وفقدان اتزان في نسق خال من النزاع أساساً ، سيقترح برهه ، ليستعيد اتزانه ويتوافق مع التغير . ويبدو التغير اللغوى بالنسبة لسوسير مسألة مصادفة : إذ أنه يحدث « بطريقة عمياء » ، وتُرك للشكليين المتأخرين شرح كيفية ادراك التغير نفسه بطريقة منهجية . فقد نظر ياكوبسون وزميله يورى تينيانوف Yury Tynyanov إلى تاريخ الادب على أنه هو نفسه يشكل نسقاً ، فيه تكون بعض الاشكال والاجناس في أية لحظة معينة « سائدة » بينما تكون اشكال واجناس أخرى ثانوية . ويحدث التطور الادبى عن طريق ازاحات ضمن هذا النسق المراتبى ، بحيث أن شكلاً كان سائداً من قبل يصبح ثانوياً أو العكس . ودينامية هذه العملية هى « نزح الالفة » defamiliarization : فإذا أصبح شكل ادبى سائد مبتذلاً و« غير محسوس » - مثلاً ، إذا استولى جنس فرعى مثل الصحافة الشعبية على بعض ادواته ، وبذلك يجعل الاختلاف بينه وبين تلك الكتابات غائماً - فإن شكلاً كان ثانوياً فيما سبق سيبرز لكى « ينزع الفة » هذا الوضع . والتغير التاريخى هو مسألة اعادة الترتيب التدريجية لعناصر ثابتة داخل النسق : فلم يخفف شيء على الاطلاق ، بل غير هيئته فقط بتعديل

علاقاته مع العناصر الأخرى . إن تاريخ نسق ما ، كما يطلق ياكوبسون وتينيانوف ، هو ذاته نسق : إذ يمكن دراسة التتابع بطريقة تزامنية . والمجتمع نفسه مكوّن من منظومة كاملة من الأنساق (أو المتتاليات ، series ، كما يسميها الشكليون) ، كل منها مؤوّد بقوانينه الداخلية الخاصة ، ويتطور في استقلال نسبي عن كل الأنساق الأخرى . إلّا أن هناك « ارتباطات » بين مختلف المتتاليات : ففي أى وقت محدد ستجد المتتالية الأدبية عدة دروب ممكنة تستطيع أن تتطور عبرها ، لكن الدرب الذي يتم اختياره فعلاً هو نتيجة للارتباطات بين النسق الأدبي نفسه وبين المتتاليات التاريخية الأخرى . ولم يكن هذا اقتراحاً قبله كل البنويين التاليين : ففي تناولهم « التزامنى » الحازم لموضوع الدراسة ، أحيانا ما يصبح التغير التاريخي غير قابل للتوضيح على نحو غامض ، مثله في ذلك مثل آلرمن الرومانسى .

أحدثت البنوية قطيعة مع النقد الأدبي التقليدى بطرق عديدة ، بينما ظلت مرتبهة لديه بطرق عديدة أخرى . فقد كان انشغالها باللغة ، كما رأينا ، جذريا في تضميناته ، لكنه في نفس الوقت كان هاجسا مألوقا للاكاديميين . فهل كانت اللغة حقاً هى كل ما في الأمر ؟ وماذا عن العمل ، والجنس ، والسلطة السياسية ؟ إن هذه الحقائق نفسها قد تشبّك في أحبولة الخطاب بصورة لا فكاك منها ، لكنها بالتأكيد لا يمكن أن تختزل إليه . ما هى الشروط السياسية التي تحدّد هذا الاحتلال المتطرف للغة ذاتها « مكان الصدارة » ؟ وهل كانت الرؤية البنوية للنص الأدبي على أنه نسق مغلق تختلف كثيراً حقا عن تناول النقد الجديد له على أنه موضوع معزول ؟ وماذا حدث لمفهوم الأدب بإعتباره ممارسة اجتماعية ، شكلاً من الافتجاج لا يستنفده المنتج نفسه بالضرورة ؟ استطاعت البنوية تشريح ذلك المنتج ، لكنها رفضت البحث في الشروط المادية لانتاجه ، حيث أن ذلك قد يعنى الاستسلام لاسطورة وجود « مصدر » له . كذلك لم يكن كثير من البنويين قلقين إزاء كيفية الاستهلاك الفعلي للمنتج نفسه .. ماذا يحدث حين يقرأ الناس فعلاً الأعمال الأدبية ، وما الدور الذي تلعبه تلك الأعمال في العلاقات الاجتماعية ككل . وبغضلاً عن ذلك ، ألم يكن تأكيد البنوية على الطبيعة المتكاملة لنسق من العلامات نسخة أخرى من العمل بوصفه « وحدة عضوية » ؟ لقد تحدث كيفي - شتراوس عن

الاساطير باعتبارها حلولاً خيالية لتناقضات اجتماعية واقعية ، واستخدم يورى لوتمان الصورة المجازية للسييرنطيقا ليبين كيف تشكل القصيدة كلا عضواً مركباً ، وطوّرت مدرسة براغ رؤية « وظيفية » للعمل تعمل فيها كل الأجزاء معا بطريقة عديدة لصالح المجموع . أحياناً كان النقد التقليدي يختزل العمل الأدبي إلى شيء لا يتجاوز كثيراً كونه نافذة على نفس المؤلف ، وبدا أن البنيوية جعلته نافذة على العقل الكلي . أما « مادية » النص نفسها ، عمليات اللغوية المستقيضة ، فقد تهددها خطر الالغاء : إذ أن « سطح » قطعة من الكتابة لم يكن ليتجاوز كثيراً كونه انعكاساً مطيعاً لعماقه الخفية . كان ها سمّاه لينين ذات مرة « واقع المظاهر » يتهدده خطر الاغفال : فكل سمات « سطح » العمل يمكن اختزالها إلى « جوهر » ، إلى معنى محوري واحد يضيء كل جوانب العمل ، ولم يعد هذا الجوهر هو روح الكاتب أو الروح القدس بل « البنية العميقة » ذاتها . وكان النص في الحقيقة مجرد « نسخة » من هذه البنية العميقة ، والنقد البنيوي نسخة من هذه النسخة . وأخيراً ، إذا كان النقاد التقليديون يشكلون نخبة روحية ، فإن البنيويين بدا أنهم يشكلون نخبة علمية مزودة بمعرفة باطنية بعيدة أشد البعد عن القارئ « العادي » .

في نفس اللحظة التي وضعت فيها البنيوية الموضوع الواقعي بين اقواس ، فإنها وضعت الذات الانسانية بين اقواس . وفي الحقيقة ، فإن هذه الحركة المزدوجة هي التي تحدّد المشروع البنيوي . فالعمل لا يشير إلى موضوع ، وليس كذلك تعبيراً عن ذات فردية ، فقد أغلق الباب أمامهما كليهما ، وما يتبقى مطلقاً في الهواء بينهما هو نسق من القواعد . وهذا النسق له حياته المستقلة وإن يكون رهن إشارة المقاصد الفردية . والقول بأن لدي البنيوية مشكلة مع الذات الفردية هو طرح لطيف للأمر : فقد تمت تصفية تلك الذات فعلياً ، واختزلت إلى وظيفة لبنية لا شخصية . وبعبارة أخرى : فإن الذات الجديدة هي فعلاً النسق ذاته ، الذي يبدو مؤزداً بكل سمات الفرد التقليدي (الاستقلال ، والصحة الذاتية ، والوحدة ، وما إلى ذلك) . إن البنيوية « ضد - إنسانية » ، مما لا يعني أن أنصارها يجردون الأطفال من الحلوى بل إنهم يرفضون خرافة أن المعنى يبدأ وينتهي في « خبرة » الفرد . أما المعنى ، بالنسبة للتقاليد الانسانية ، فهو شيء أخلقه أنا ، أو خلقه سواي ، لكن كيف يمكننا أن نخلق المعنى ما لم تكن القواعد التي تحكمه موجودة

فعلاً ؟ ومهما رجعنا إلى الورا ، ومهما بحثنا عن مصدر المعنى ، فسوف نجد دائماً بنية في موضعها بالفعل . وهذه البنية ما كان يمكن أن تكون مجرد نتيجة للحديث ، إذ كيف أمكننا الكلام بصورة متماسكة بدونها في المقام الأول ؟ ولن يمكننا إكتشاف « العلامة الأولى » التي بدأ منها كل شيء ، لأن العلامة الواحدة ، كما يوضح سوسير ، تفترض سلفاً علامة أخرى تختلف عنها ، وهذه تفترض أخرى . وإذا كانت اللغة قد « وُلدت » على الإطلاق ، كما يتأمل ليفي - شتراوس ، فلا بد أنها ولدت « بضرية واحدة » . وقد يتذكر القارئ أن نموذج الاتصال لدى رومان ياكوبسون يبدأ من مخاطب هو مصدر الرسالة المرسل ، لكن من أين جاء هذا المخاطب ؟ فلكي يكون قادراً على إرسال رسالة على الإطلاق ، لابد أن يكون قد إشتبك فعلاً في أحبولة اللغة وتأسس بها . في البدء كانت الكلمة .

إن النظر إلى اللغة بهذه الطريقة يعدّ تقدماً قيماً بالنسبة للنظر إليها على أنها مجرد « التعبير » عن العقل الفردي . لكن ذلك يفسح المجال أيضاً لصعوبات بالغة . لأنه رغم أن اللغة قد لا يكون أفضل فهم لها أنها تعبير فردي ، فإنها بالتأكيد تتضمن بطريقة ما الذوات الانسانية ومقاصدها ، وهذا ما تحدفه الصورة البنيوية . لنعد برهة إلى الموقف الذي رسمته من قبل ، حيث أخبرك بأن تغلق الباب حين تُعول الريح في الغرفة . قلت حينها أن معنى كلماتي مستقل عن أى قصد خاص قد يكون لدى - أن المعنى ، بالأحرى ، هو وظيفة للغة ذاتها ، بدل أن يكون عملية عقلية لى . وفي موقف عمل معين ، تبدو الكلمات وكأنها تعنى فقط ما تعنيه مهما دفعتنى نزوتى لأن أريدها أن تعنى . لكن ماذا يحدث إذا طلبت منك أن تغلق الباب بعد أن أكون قد قضيت عشرين دقيقة وأنا أقيدك بالحبال إلى مقعدك ؟ ماذا إذا كان الباب مغلقاً بالفعل ، ولم يكن هناك باب على الإطلاق ؟ عندئذ ، بالتأكيد ، سيكون مبرراً لك تماماً أن تسألنى : « ماذا تعنى ؟ » . وليس الأمر أنك لا تفهم معنى كلماتي ، بل أنك لا تفهم معنى كلماتي . وإن يحل المشكلة أن أناولك قاموساً . فسؤال « ماذا تعنى ؟ » في هذا الموقف هو في الحقيقة سؤال حول مقاصد ذات إنسانية ، وما لم أقم هذه المقاصد فإن طلب إغلاق الباب لا معنى له في جانب هام منه .

إلا أن السؤال حول مقاصدى لا يعنى بالضرورة طلب تقليب النظر في عقل ومراقبة العمليات العقلية الجارية فيه . فليس من الضروري رؤية

المقاصد بالطريقة التي يراها بها أ. د. هيرش E.D. Hirsch ، على أنها « أفعال ذهنية » خاصة أساساً . فالسؤال « ماذا تعنى ؟ » في مثل هذا الموقف هو في الحقيقة سؤال عن التأثيرات التي تحاول لغتي إحداثها : إنه طريقة لفهم الموقف نفسه ، وليس محاولة للالتقاط دوافع شبحية داخل جمعتي . وفهم قصدي هو استيعاب حديثي وسلوكي في علاقتهما بسياق دال . وحين نفهم « مقاصد » قطعة من اللغة ، فإننا نفسرُها على أنها مُوجَّهة بمعنى معين ، مُبنية لتحقيق تأثيرات معينة ، ولا يمكن إدراك أي من هذه التأثيرات بمعزل عن الشروط العملية التي تعمل فيها اللغة . إنه رؤية اللغة باعتبارها ممارسة وليس باعتبارها موضوعاً ، وبالطبع ليس ثمة ممارسات بدون ذوات انسانية .

هذه الطريقة في رؤية اللغة هي بمجملها غريبة تماماً على البنيوية ، على الأقل في تنويعاتها الكلاسيكية . فقد كان سوسير ، كما ذكرت ، مهتماً ليس بما يقوله الناس فعلاً بل بالبنية التي تسمح لهم بقوله : لقد درس اللغة *langue* وليس الكلام *parole* ، معتبراً الأولى حقيقة اجتماعية موضوعية والثاني نطقاً عشوائياً ، لا يقبل التنبؤ ، يقوم به الفرد . لكن هذه النظرة للغة تتطوى فعلاً على طريقة معينة قابلة للتساؤل لادراك العلاقات بين الأفراد والمجتمعات . إنها ترى النسق مشروطاً والفرد حراً ، وتدرك الضغوط والمحددات الاجتماعية ليس على أنها قوى فاعلة في كلامنا الفعلي ، بل على أنها بنية هائلة تقف ضدنا على نحو ما . أنها تفترض مسبقاً أن الكلام *parole* ، أو النطق الفردي ، هو فردي فعلاً ، بدل كونه حتمياً أمراً اجتماعياً و « حوارياً » يربطنا بمتحدثين ومستمعين آخرين في مجال كامل من القيم والأغراض الاجتماعية . إن سوسير يُجَرِّد اللغة من اجتماعيتها عند النقطة التي تكون فيها أهم ما تكون : عند نقطة الانتاج اللغوي ، التحدث ، والكتابة ، والاستماع ، والقراءة الفعلية للأفراد الاجتماعيين العيينين . وبالتالي تكون قيود النسق اللغوي ثابتة ومُعْطاه ، جوانب من اللغة *langue* ، وليست قوى ننتجها ، ونُعَدُّ لها ، ونُغَيِّرُها في اتصالنا الفعلي . كذلك يمكننا ملاحظة أن نموذج سوسير للفرد والمجتمع ، مثله مثل الكثير من النماذج البورجوازية الكلاسيكية ، ليس به أطراف بسيطة ، ليست به توسّطات بين المتحدثين الأفراد المنعزلين وبين النسق اللغوي ككل . يتم ببساطة اغفال حقيقة أن شخصاً ما قد لا يكون مجرد « عضو في المجتمع » ، بل أيضاً امرأة ، عاملة في متجر ، كاثوليكية ، وأماً ،

مهاجرة وعضواً في حملة لنزع السلاح . والنتيجة اللغوية لذلك - أننا ننطوي على « لغات » مختلفة عديدة في آن واحد ، قد تكون بعضها متعارضة فيما بينها - تُغفل هي الأخرى .

لقد كان التحول عن البنيوية في جزء منه ، إذا استعملنا تعبيرات اللغوى الفرنسى إميل بنفنيست Emile Benveniste ، تحركاً من « اللغة » إلى « الخطاب »^(٧) . إذ أن « اللغة » هي حديث أو كتابة منظور إليها « موضوعياً » ، على أنها سلسلة من العلامات بدون ذات . بينما « الخطاب » يعنى لغة « مدركة » على أنها منطوق utterance ، على أنها تتضمن ذاتاً متحدثة وكاتبة وكذلك ، من ثم ، قراء ومستمعين ، افتراضياً على الأقل . وليست هذه مجرد عودة إلى أيام ما قبل - البنيوية حين كنا نعتقد أن اللغة تنتمى إلينا فردياً كما تنتمى إلينا حواجبنا ، إنها لا تلجأ إلى نموذج اللغة « التعاقدى » الكلاسيكى ، الذى تكون اللغة طبقاً له مجرد أداة يستخدمها الأفراد المنعزلون أساساً لتبادل خبراتهم السابقة على اللغة . فقد كانت هذه حقاً نظرة « السوق » للغة ، وثيقة الارتباط بالنمو التاريخى للنزعة الفردية البورجوازية : فالمعنى يخصنى كأنه سلعتى ، واللغة مجرد منظومة من المقابلات تتيج لى ، مثل النقود ، تبادل المعنى - السلعة الذى لدى مع فرد آخر هو بدوره مالك خاص للمعنى . ومن الصعب فى هذه النظرية الإمبيريقية للغة معرفة كيف يكون ما يتم تبادله هو السلعة الحقيقية : إذ لو كان لدى مفهوم ، ثبتت فيه علامة لغوية والقيت اللغافة بأكملها إلى شخص آخر ، نظر إلى العلامة ثم نَقَبَ فى نظام أرشيفه اللغوى بحثاً عن المفهوم المناظر ، فكيف لى أن أعرف على الإطلاق أنه يضاهى العلامات والمفاهيم بالطريقة التى أفعل بها ؟ ربما كنا جميعاً نساء فهم بعضنا منهجياً طول الوقت . لقد كتب لورنس ستيرن Laurence Sterne رواية ، هي تريسترام شاندى Tristram Shandy ، مستغلاً الامكانية الهزلية لهذا النموذج الإمبيريقى بالضبط ، ولم يمض وقت طويل حتى أصبحت وجهة النظر الفلسفية القياسية للغة فى إنجلترا . ولم يكن مطروحاً أمام نقاد البنيوية أن يعودوا إلى هذه الحالة المؤسفة التى كنا ننظر فيها إلى العلامات على أنها مفاهيم ، بدل الحديث عن كون المفاهيم طرقاً خاصة للتعامل مع العلامات . بل كان الأمر مجرد أن نظرية للمعنى يبدو أنها تعنصر الذات الانسانية هي نظرية بالغة الغرابة . وما كان ضيق الأفق بالنسبة

لنظريات المعنى السابقة كان إصرارها الدوجمائي على أن قصد المتحدث أو الكاتب كان دائماً أهم شيء للتفسير . وفي معارضة هذه الدوجمائية ، لم تكن ثمة حاجة للتظاهر بأن المقاصد غير موجودة على الإطلاق ، كان من الضروري ، ببساطة ، إبراز تعسفية الزعم بأنها كانت دائماً البنية الحاكمة للخطاب .

في عام ١٩٦٢ ، نشر رومان ياكوبسون وكلود ليفي - شتراوس تحليلاً لقصيدة شارل بودلير Charles Baudelaire بعنوان القطط Les chats أصبح بمثابة عمل كلاسيكي للممارسة البنيوية الرفيعة^(٨) . وبإصرار مدقق ، استخرج المقال منظومة من التكافؤات والتقابلات من مستويات القصيدة السيمانتيقية ، والعروضية ، والصوتية ، وهي تكافؤات وتقابلات إمتدت حتى بلغت الفونيمات المفردة . لكن ، وكما أظهر ميشيل ريفاتير Michael Riffaterre في ملحق شهير لهذا النقد ، فإن بعض البنيات التي حددها ياكوبسون وليفى - شتراوس لابد أن تكون ببساطة غير محسوسة حتى لأكثر القراء إنتباهاً^(٩) . وإضافة إلى ذلك ، فإن التحليل لم يول إلتفاتاً لعملية القراءة : فقد تناول النص تزامنياً ، كموضوع في الفضاء بدلاً من تناوله كحركة في الزمن . إن معنى بعينه في قصيدة سيجعلنا نراجع بطريقة استرجاعية ما عرفناه فعلاً ، فالكلمة أو الصورة المكررة لا تعنى نفس ما عنته في المرة الأولى ، وذلك راجع إلى ذات حقيقة أنها تكرر . ولا تقع خاتمة مرتين ، لأنها على وجه الدقة قد وقعت مرة بالفعل . إن المقال عن بودلير ، كما يجادل ريفاتير ، يغفل كذلك تضمينات محورية معينة للكلمات لا يمكن للمرء أن يتعرف عليها إلاّ بالانتقال إلى خارج النص نفسه إلى الشفرات الثقافية والاجتماعية التي يحاكيها ، وهذا الانتقال ، بالطبع ، تحظره الافتراضات البنيوية للمؤلفين . إنهما ، بالطريقة البنيوية الحقيقية ، يتناولان القصيدة باعتبارها « لغة » ، أما ريفاتير ، فإنه بلجونه إلى عملية القراءة وإلى الوضع الثقافي الذي يتم فيه إدراك العمل ، قد قطع شوطاً باتجاه النظر إليها على أنها « خطاب » .

كان أحد أهم نقاد لغويات سوسير الفيلسوف والمنظر الأدبي الروسي ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin ، الذي نشر عام ١٩٢٩ ، تحت اسم زميله ف.ن. فولو شينوف V.N.Voloshinov دراسة رائدة بعنوان

الماركسية وفلسفة اللغة Marxism and the Philosophy of Language . كذلك كان باختين مسئولاً بدرجة كبيرة عن الكتاب الذى يظل أكثر الانتقادات إفعاماً للشككية الروسية ، الا وهو المنهج الشكلى فى الدرس الأدبى The Formal Method in Literary Scholarship ، والذى نشر تحت اسمى باختين وب. ن. ميدفيديف P.N. medvedev عام ١٩٢٨ . إذ أن باختين برد فعله الحاد ضد لغويات سوسير « الموضوعية » ، لكن يئنقاده كذلك لبدائلها « الذاتية » ، قد حوّل الاهتمام عن النسق المجرّد للغة langue إلى المنطوقات العينية للأفراد فى سياقات اجتماعية بعينها . كان من الواجب النظر إلى اللغة باعتبارها « حوارية » dialogic فى صُلْبها : أى لا يمكن التقاطها إلاّ باعتبار توجيهها الحتمى تجاه شخص آخر . ولم يعد من الواجب النظر إلى العلامة بوصفها وحدة ثابتة (كإشارة) بقدر ما هى مُكوّن نشط للحديث ، تعدّله وتغيّره معناه النغمات ، والتقييمات ، والتضمينات الاجتماعية المتغيّرة التى كُفّفتها فى داخلها فى شروط اجتماعية نوعية . وحيث أن تلك التقييمات والتضمينات تتغير باستمرار ، حيث أن « المجتمع اللغوى » هو فى حقيقة مجتمّع متنوّع heterogeneous يتكوّن من مصالح عديدة متضاربة ، فإن العلامة لدى باختين لم تكن تمثّل عنصراً محايداً فى بنية معطاه بقدر كونها بؤرة للصراع والتناقض . لم يعد الأمر مجرد التساؤل عن « ماذا تعنى العلامة » ، بل البحث فى تاريخها المتنوّع ، بينما تسعى المجموعات الاجتماعية ، والطبقات ، والأفراد ، والخطابات المتصارعة جميعها إلى امتلاكها وإضفاء معانيها الخاصة عليها . إن اللغة ، بإختصار ، هى ميدان للنزال الأيديولوجى ، وليست نسقاً جامداً ، وفى الحقيقة ، فإن العلامات هى نفس وسيط الأيديولوجيا ، حيث لا يمكن أن توجد قيم أو أفكار بدونها . وقد احترم باختين ما يمكن تسميته « الاستقلال النسبى » للغة ، حقيقة أنها لا يمكن اختزالها إلى مجرد انعكاس للمصالح الاجتماعية ، لكنه أصر على أنه ما من لغة لا تكون مشتبكة فى علاقات اجتماعية محدّدة ، وأن هذه العلاقات الاجتماعية هى بدورها جزء من أنساق سياسية ، وأيديولوجية ، واقتصادية أوسع . إن الكلمات « متعددة النبر » multi-accentual وليست جامدة المعنى : لأنها دائماً كلمات ذات إنسانية معينة لذات أخرى ، وهذا السياق العملّى يشكّل ويغيّر معناها . علاوة على ذلك ، فإنه لما كانت كل العلامات مادية - مادية بقدر ماديّة الأجساد أو السيارات - ولما لم يكن ممكناً وجود وعى

انسانى بدونها ، فقد وضعت نظرية باختين للغة الاساس لنظرية مادية للوعى ذاته . فالوعى الانسانى هو تعامل الذات النشط ، المادى ، السيميوطيقى مع الآخرين ، وليس مجالاً داخلياً مختوماً مُنبت الصلة بهذه العلاقات ، إن الوعى ، مثله مثل اللغة ، يوجد « داخل » وكذلك « خارج » الذات فى أن واحد . لم يعد يجب النظر إلى اللغة لا بوصفها « تعبيراً » ، ولا « انعكاساً » ، ولا نسقاً مجرداً ، بل كوسيلة مادية للانتاج ، يتحول فيها الجسم المادى للعلامة إلى معنى من خلال عملية نزاع وحوار اجتماعيين .

وقد تلا ذلك فى زمننا عمل ذو دلالة إنطلاقاً من هذا المنظور الجذرى المضاد للنيوية^(١٠) . كذلك فإنه يرتبط بصلة بعيدة مع فلسفة لغوية أنجلو سكسونية راهنة أبعد ما تكون عن الانشغال بمفاهيم غريبة من قبيل « الايديولوجيا » . وقد بدأت نظرية فعل الحديث ، كما يُعرف هذا التيار ، فى اعمال الفيلسوف الانجليزى ج. ل. أوستن J.L. Austin ، وخصوصاً فى عمله المعنون بهزلية كيف تصنع أشياء بالكلمات (١٩٦٢) How to Do Things With Words . فقد لاحظ أوستن أن لغتنا ليست كلها وصفاً فعلياً للواقع : فبعضها « ادائى » performative ، الفرض منه جعل شيء يُنجز . وهناك أفعال بالكلام illocutionary ، تفعل شيئاً إفاء قولها : « أعد بأن أكون طيباً » ، أو « بموجب ذلك أعلن أنكما زوجين » . وكذلك هناك أفعال تاتير على السامع perlocutionary ، تُحدث تأثيراً من خلال قولها : فقد أنجح فى إقناعك ، أو إغرائك ، أو إخافتك بكلماتى . ومما يثير الانتباه أن أوستن سلم ، فى النهاية ، بأن كل اللغة أدائية فعلاً : فحتى تقرير الحقائق ، أو اللغة التقريرية constative ، هى أفعال إبلاغ أو توكيد ، وتوصيل المعلومات هو بمثابة « أداء » مثلما تكون تسمية سفينة . ولكى تكون الأفعال بالكلام illocutionary الصحيحة ، لابد أن تكون بعض الأعراف فى موضعها : فلا بد أن أكون الشخص المصرّح له بالأداء بتلك العبارات ، ولا بد أن أكون جاداً بشأنها ، ولا بد أن تكون الظروف مناسبة ، ولا بد من تنفيذ الاجراءات بشكل صحيح ، إلى آخره . فلا يمكننى تعمد حيوان ، وأكون قد زدت الطين بلة إذا لم أكن قسيساً على الإطلاق . (وانا أختار صورة التعميد هذه لأن مناقشة أوستن للشروط المناسبة ، والاجراءات الصحيحة وغيرهما تتمتع بشبه غريب ولا يمكن اغفاله مع المناقشات اللاهوتية حول صحة الطقوس المقدسة) .

وتصبح علاقة ذلك كله بالادب واضحة حين ندرك أن الأعمال الأدبية ذاتها يمكن اعتبارها أفعال حديث ، أو محاكاة لها . قد يبدو أن الأدب يصنف العالم ، وهو يفعل ذلك أحياناً ، لكن وظيفته الحقيقية أدائية : أنه يستخدم اللغة في إطار أعراف معينة لكي يحدث تأثيرات معينة في القارئ . إنه يحقق شيئاً اقضاء قوله : إنه لغة تمثل نوعاً من الممارسة المادية في ذاتها ، تمثل الخطاب كفعل اجتماعي . وبالنظر إلى العبارات « التقريرية » ، constative ، أى عبارات الصدق أو الكذب ، فإننا نميل إلى كبت واقعياتها وفعاليتها كأفعال قائمة بذاتها . إن الأدب يعيد لنا هذا الحس بالاداء اللغوي بأشد الطرق درامية ، لأنه سواء كان ما يؤكد على أنه موجود موجوداً بالفعل فذلك ليس هاماً .

وهناك مشكلات تكتنف نظرية فعل الحديث ، في ذاتها وكذلك بوصفها نموذجاً للأدب . فليس من الواضح كيف يمكنها في النهاية أن تتجنب تهريب « الذات القاصدة » القديمة للظاهراتية لكي ترسو عليها ، كما أن إنشغالاتها باللغة تبدو قانونية على نحو غير صحي ، تبدو وكأنها مسألة من المسموح له بقول ماذا لمن في أية شروط^(١١) . وموضوع تحليل أوستن ، كما يقول ، هو « فعل الحديث الكلي في موقف الحديث الكلي » ، لكن باختين يبين أن تلك الأفعال والمواقف تنطوي على أكثر مما تظن نظرية فعل الحديث . كذلك من الخطر أخذ مواقف « الحديث الحي » كنماذج للأدب . لأن النصوص الأدبية ليست بالطبع أفعال حديث أدبية : إذ أن فلوبيير لا يتحدث إلى أنا فعلاً . وعلى أية حال ، فإنها أفعال حديث « زائفة » أو « افتراضية » - « محاكيات » لأفعال حديث - وبهذه الصفة رفضها أوستن نفسه بدرجة أو بأخرى باعتبارها « غير جدية » ومعينة . وقد اتخذ ريتشارد أوهمان Richard Ohman هذه الخاصية للنصوص الأدبية - خاصية أنها تحاكي أو تمثل أفعال حديث لم تحدث أبداً - كطريقة لتعريف « الأدب » نفسه ، رغم أن هذا لا يغطي حقاً كل ما يدل عليه « الأدب » بشكل عام^(١٢) . فالتفكير في الخطاب الأدبي في علاقته بالذوات الإنسانية لا يعني ، بالدرجة الأولى ، التفكير فيه في علاقته بالذوات الإنسانية الفعلية : بالمؤلف الحقيقي التاريخي ، وبالقارئ التاريخي المعين وما إلى ذلك . فالمعرفة بذلك قد تكون هامة ، لكن العمل الأدبي ليس فعلاً حوارياً « حياً » أو مونولوجياً « حياً » . إنه قطعة من اللغة انفصلت عن أية علاقة

« حية » معينة ، وهو بذلك عرضة « لاعادة التدوين » ، reinscriptions واعادة التفسير من جانب قراء كثيرين مختلفين . ولا يمكن للعمل نفسه أن « يتنبأ » بتاريخ تفسيراته المستقبلية ، ولا يمكنه التحكم في وتجديد مجال هذه القراءات كما يمكننا أن نفعل ، أو نحاول أن نفعل ، في النقاش وجهاً لوجه . إن « مجهولية مؤلفة » anonymity جزء من بنيته ذاتها ، وليست مجرد حادث تمس أصابه ، وبهذا المعنى ، فإن كون المرء « مؤلفاً » author - أى « مصدراً » لمعانيه التى تخصه ، وله « سلطة » authority عليها - هو خرافة .

وحتى لو كان الأمر كذلك ، فإن بالامكان النظر إلى العمل الأدبى على أنه يُقيم ما سُمي بأنه « مواقع للذات » . فهو ميموس لم يتوقع أننى شخصياً ساقراً قصائده ، لكن لفته ، بفضل الطرق التى تتبنى بها ، تقدم حتماً « مواقع » معينة للقارئ ، تقدم نقاطاً متميزة معينة يمكن تفسيرها منها . وفهم قصيدة ما يعنى التقاط لفتها على أنها « موجهة » صوب القارئ من مجال معين من المواقع : وخلال القراءة ، فإننا نكون حساساً بما هو نوع التأثيرات التى تحاول هذه اللغة أن تحققه (« القصد ») ، وما هى أنواع البلاغة التى تجد من المناسب أن تستخدمها ، وما هى الافتراضات التى تحكم أنواع التكتيكات الشعرية التى تستخدمها ، وما هى المواقف تجاه الواقع التى تقرضها . وما من ضرورة لأن تتطابق أى من هذه مع مقاصد ، ومواقف ، وافتراضات المؤلف التاريخى الفعل فى لحظة الكتابة ، كما يتضح إذا حاول المرء قراءة الأغنيات البراعة والخبرة Songs of Innocence and Experience لويليام بليك على أنها « التعبير » عن ويليام بليك نفسه . وقد لا نعرف شيئاً عن المؤلف ، أو قد يكون للعمل عدة مؤلفين (فمن كان « مؤلف » سفر إشعيا ، أو مؤلف كلزابلانكا Casablanca ؟) ، وربما كان اعتبار المرء مؤلفاً مقبولاً على الإطلاق فى مجتمع معين يعنى أن يكتب انطلاقاً من « موقع » معين . فلم يكن بمقدور درايدن Dryden أن يكتب « الشعر الحر » ويظل شاعراً . وفهم هذه التأثيرات ، والافتراضات ، والتكتيكات ، والتوجهات النصية هو مجرد فهم « قصد » العمل . وقد لا تكون تلك التكتيكات والافتراضات متجانسة فيما بينها : فقد يقدم النص « مواقع للذات » ، متنوعة ومتضاربة أو متناقضة فيما بينها يمكن قراءته انطلاقاً منها .

ففى خلال قراءة قصيدة بليك Tiger ، لا تتفصل عملية بناء فكرة عن المكان الذى تأتى منه اللغة وما تهدف إليه عن عملية اقامة « موقع للذات » لانفسنا كقراء . ما نوع القارئ الذى تفترضه نغمة القصيدة ، وتكتيكاتها البلاغية ، وزادها من الصور ، وعتاها من الافتراضات ؟ وكيف نتوقع منا أن نتقبلها ؟ هل يبدو انها تتوقع منا أن نأخذ افتراضاتها بقيمتها الاسمية ، وبذلك تؤكدنا كقراء فى موقع الاقرار والموافقة ، أم أنها تدعونا لاتخاذ موقع نقدى ، منفصل عما تقدمه ؟ هل هى ، بعبارة أخرى ، تهكمية أم فكاهية ؟ أما الاكثر ازعاجاً فهو ، هل يحاول النص أن يُشَبِّتَنَا بصورة ملتبسة بين الخيارين ، طالباً منا نوعاً من الموافقة بينما يسعى فى نفس الوقت إلى تدميرها ؟

والنظر إلى العلاقة بين اللغة وبين الذاتية الانسانية على هذا النحو يعنى الاتفاق مع البنيويين على تجنب ما يمكن تسميته بالمغالطة « الانسانية » - أى الفكرة الساذجة بأن النص الادبى هو مجرد تسجيل للصوت الحى لشخص يخاطبنا رجلاً كان أو امرأة . هذه النظرة للادب تعمل دائماً إلى أن تجد أن خاصيته المميزة - حقيقة كونه مكتوباً - مزعجة بعض الشيء : فالطباع ، بكل لا شخصيتها الباردة ، تقحم كتلتها الحقاء بيننا وبين المؤلف . أه لو كنا فقط نستطيع التحدث إلى ثريانتس مباشرة ! . إن هذا الموقف « ينزع مادية » الادب ، يجاهد لكى يخترل كثافته المادية كلفة إلى لقاء روحى حميم بين « أشخاص » أحياء . ويتمشى مع الشك الليبرالى الانسانى الفزعة فى كل ما لا يمكن اختراله فوراً إلى تعامل بين الافراد ، من الحركة النسائية إلى انتاج المصنع . إنه ، فى النهاية ، ليس مهتماً بالنظر إلى النص الادبى كنص على الاطلاق . لكن البنيوية إذا كانت قد تجنبت المغالطة الانسانية ، فإنها لم تفعل ذلك الا لتسقط فى الفخ المقابل ، فخ الغاء الذات الانسانية تماماً على نحو أو آخر . فبالنسبة للبنيويين ، كان « القارئ المثالى » ليعمل ما شخصاً تكون فى حوزته كل الشفرات التى تجعل هذا العمل مفهوماً تماماً . وهكذا كان القارئ مجرد نوع من الانعكاس المراوى للعمل نفسه - شخصاً يمكن أن يفهمه « كما هو » . والقارئ المثالى بحاجة إلى أن يتجهز تماماً بكل المعرفة التقنية الاساسية لفك شفرة العمل ، وإلى أن يكون معصوماً من الخطأ فى تطبيق هذه المعرفة ، وحرراً من أية معوقات معطلة . وإذا دفعنا هذا النموذج إلى أقصى مداه ، فإن هذا القارئ ، رجلاً أو امرأة ، سيتوجب عليه أن يكون بلا دولة ،

وبلا طبقة ، وبلا جنس ، وخالياً من كل الخصائص العرقية ، ويدون آية إفتراضات ثقافية تُحدّه . وحقيقى أن المرء لا يصادف قراء كثيرين تنطبق عليهم كل هذه الشروط بطريقة مُرضية ، لكن البنيويين قد سلّموا بأن القارئ المثالى ليس به حاجة لأن يفعل شيئاً مضجراً من قبيل أن يوجد فعلاً . فقد كان المفهوم مجرد إختلاق استكشافى heuristic (أو استطلاعى) مناسب لتحديد الجهد الذى تتطلبه قراءة نص معين « بصورة ملائمة » . وبعبارة أخرى ، كان القارئ مجرد وغليفة للنص نفسه : واعطاء وصف شامل للنص هو نفسه اعطاء تقرير كامل عن نوع القارئ الذى يتطلبه النص لفهمه .

إن القارئ المثالى أو « القارئ الأرقى » Super-reader الذى تطرحه البنيوية هو فى الحقيقة ذات مفارقة (ترنسندنتالية) مُبرّأة من كل محدّدات إجتماعية مقيدة . وكان يدين بالكثير ، بوصفه مفهوماً ، لمقولة « الكفاءة » اللغوية لدى اللغوى الأمريكى نعوم تشومسكى Noam Chomsky ، والتى كان يعنى بها القدرات الكامنة التى تتيح لنا امتلاك القواعد الكامنة للغة . لكن حتى ليفى - شتراوس لم يكن ليستطيع أن يقرأ النصوص كما يمكن أن يفعل الرب نفسه . وفى الحقيقة ، فقد أشير بصورة معقولة إلى أن ارتباطات ليفى - شتراوس الأولى بالبنيوية كانت وثيقة الصلة بأرائه السياسية حول إعادة بناء فرنسا ما بعد الحرب ، وهى آراء لم يكن فيها شيء مؤكد بصورة مقدسة^(١٢) . إن البنيوية هى ، بين أشياء أخرى ، محاولة جديدة ضمن سلسلة المحاولات المقضى عليها بالفشل لنظرية الأدب لاستبدال الدين بشيء يعادله فى فعاليتة : بديانة العلم الحديثة . فى هذه الحالة . لكن البحث عن قراءة موضوعية خالصة للأعمال الأدبية يطرح بوضوح مشكلات عويصة . إذ يبدو مستحيل أن نحصى وجود عنصر ما من التفسير ، ومن ثم من الذاتية ، حتى من أشد التحليلات الموضوعية صرامة . فمثلاً ، كيف حدّد النبوى مختلف « الوحدات الدالة » للنص فى المقام الاول ؟ كيف قرر أن علامة معينة أو منظومة معينة من العلامات تمثل تلك الوحدة الأساسية ، دون اللجوء إلى أطر الافتراضات الثقافية التى تود البنيوية بأصيق أشكالها أن تتجاهلها ؟ أما بالنسبة لباختين ، فإن كل لغة ، ولأنها مسألة ممارسة اجتماعية ، مُشبعة حتماً بالتقييمات . فالكلمات لا تشير إلى الموضوعات فقط بل تتضمن مواقف إزاءها : فالنغمة التى تقول بها « ناولنى الجبن » يمكن أن تعنى كيف تنظر إلى ، وإلى

نفسك ، وإلى الجبن ، وإلى الموقف الذى نجد أنفسنا فيه . وقد سلّمت البنيوية بأن اللغة تتحرك في هذا البعد ، التضمينى ، Connotative ، لكنها تراجعت عن مجمل تداعيات ذلك . لقد سعت بالتأكيد إلى التبرؤ من التقييمات بالمعنى الأوسع لقول ما إذا كنت تظن أن عملاً أدبياً بعينه جيد ، أو سيء ، أو لا يهم . وقد فعلت ذلك لأن هذا بدا غير علمي ، ولأنها تعبت من التعميق الأدبي الرفيع . ومن ثم ، لم يكن ثمة سبب ، من حيث المبدأ ، لئلا تقضى حياتك كبنوي وأن تعمل على تذاكر الأوتوبيس . فالعلم نفسه لم يكن ليُعطيك مفتاحاً لما قد يكون هاماً أو لا يكون . إن احتشام تجنب البنيوية لأحكام القيمة ، مثل احتشام علم النفس السلوكي ، بتحاشيه الخجل ، التلطيفي ، المراوغ لاي لغة تنضج بما هو إنساني ، كان أكثر من مجرد حقيقة بشأن منهجها . فقد كان يوحى بمدى انخداع البنيوية بنظرية مستلبة للممارسة العلمية ، وهي نظرية سائدة بشدة في المجتمع الرأسمالي المتأخر .

أما أن البنيوية قد أصبحت متواطئة بطرق معينة مع أهداف وإجراءات ذلك المجتمع فواضح بما يكفي في الاستقبال الذي لقيته في إنجلترا . فقد مال النقد الأدبي الانجليزي التقليدي إلى الانقسام إلى معسكرين أزاء البنيوية . فهناك ، من جهة ، من يرون فيها نهاية الحضارة كما عرفناها . ومن جهة أخرى ، هناك النقاد التقليديون سابقاً أو التقليديون أساساً الذين تراحموا بدرجات مختلفة من الكبرياء على عربة سيرك كانت ، في باريس على الأقل ، تختفى هابطة الطريق منذ بعض الوقت . أما حقيقة أن البنيوية كانت قد انقضت فعلاً كحركة فكرية في أوروبا من بضع سنوات فلم يبد أنها تعوقهم : فعقد من الزمن أو نحوه ربما كان هو الفارق الزمني المعتاد لكى تعبر الأفكار بحر المانش . ويعن للمرء أن يقول أن هؤلاء النقاد يعملون كموظفي جمارك فكريين : فوظيفتهم أن يقفوا في ميناء دوفر بينما يجرى تفريغ الأفكار الحديثة الصنع القادمة من باريس ، ويفحصوها بحثاً عن القطع التي يبدو أنها تقبل التوفيق بدرجة أو بأخرى مع التقنيات النقدية التقليدية ، ويشيرون بعظمة بمرور هذه السلع ويمنعون دخول البلاد على قطع العتاد الأشد قابلية للانفجار (الماركسية ، والنزعة النسائية ، والفرويدية) التي وصلت معها . وأى شيء يكون من غير المحتمل أن يبدو ممجوجاً في ضواحي الطبقة المتوسطة يزود بتصريح عمل . أما الأفكار التي تنال ترحيباً أقل فإنها تعاد على الزورق التالي .

وإن الحقيقة ، كان بعض هذا النقد حاداً ، وراقياً ، ومفيداً : فقد مثل تقدماً ملحوظاً في انجلترا عما كان يوجد قبلها ، وإن أحسن حالاته يُظهر مغامرة فكرية لم تكن واضحة تماماً منذ أيام سكروتي (التحقيق) Scrutiny . وغالباً ما كانت قراءاته الفردية للنصوص مقنعة وصارمة بشكل ملحوظ ، وقد امتزجت البنيوية الفرنسية « بحس باللغة » أكثر انجليزية بطرق قيمة . وما يحتاج الإشارة هو فقط الانتقائية البالغة في تناوله للبنيوية ، وهي انتقائية لا يتم الاعتراف بها دائماً .

والغرض من هذا الاستيراد الحكيم للمفاهيم البنيوية هو الإبقاء على عمل النقد الأدبي . فقد كان واضحاً منذ بعض الوقت أنه يفتقر بعض الشيء إلى الأفكار ، وتنقصه « المنظورات الطويلة المدى » ، وأنه في عَمى محرج تجاه كل من النظريات الجديدة وكذلك تداعيات نظريته هو . وكما يمكن للمجموعة الاقتصادية الأوروبية . أن تساعد بريطانيا في الأمور الاقتصادية ، فإن باستطاعة البنيوية أن تفعل في الأمور الفكرية . لقد قامت البنيوية بوظيفة نوع من أنواع برنامج المعونة للبلدان المتخلفة فكراً ، مُزودة إياها بالصناعة الثقيلة التي يمكن أن تنعش صناعة محلية متهاوية . فهي تعد بأن تضع المشروع الأكاديمي الأدبي برمته على أساس أصلب ، وبذلك تتيح له تجاوز ما يسمى باسم « أزمة العلوم الإنسانية » . إنها تقدم اجابة جديدة لسؤال : ما الذي نَعْلَمُه / ندْرُسُه ؟ فالاجابة القديمة - الادب - ليست ، كما رأينا ، مُرضية تماماً : إذ أنها تتضمن أكثر مما يجب من الذاتية ، بإختصار . أما إذا لم يكن ما نَعْلَمُه وندْرُسُه هو « الأعمال الأدبية » بل « النسق الأدبي » - أي مجمل نسق الشفرات ، والأجناس الأدبية ، والأعراف التي نحدد ونفسر بها الأعمال الأدبية في المقام الأول - فإننا سنكون فيما يبدو قد كشفنا عن موضوع للبحث أكثر صلاحية . إذ يمكن للنقد الأدبي أن يصبح نوعاً من المِيقا - meta criticism لا يكون دوره أساساً هو إصدار أحكام تفسيرية أو تقييمية بل الرجوع إلى الوراء وفحص منطق تلك الأحكام ، تحليل ما نحن بصدد ، والشفرات والنماذج التي نطبقها ، ومتى نصنعها . إن « الانخراط في دراسة الادب » ، كما جادل جوناثان كولر Jonathan Culler ، « لا يعنى انتاج تفسير آخر لمسرحية الملك لير King Lear بل زيادة فهم المرء لاعراف وعملات مؤسسة ، أو نمط من الخطاب »^(٤) . أن البنيوية هي نوع من تجديد

المؤسسة الادبية ، تزودها بمعبر للوجود *raison d'être* أكثر احتراماً
وجاذبية من الاطناب في وصف غروب الشمس .

إلا أن المسألة ربما لم تكن فهم المؤسسة بل تغييرها . ويبدو أن كولر
يفترض أن البحث في كيفية عمل الخطاب الأدبي هو غاية في ذاته ، لا تتطلب
تبريراً أكثر من ذلك ، لكن ما من سبب لافتراض أن « أعراف وعمليات »
مؤسسة ما أقل جدارة بالانتقاد من الاطناب في وصف غروب الشمس ،
والبحث في هذه الأشياء دون مثل هذا الموقف النقدي سيعنى بالتأكيد تدعيم
سلطة المؤسسة ذاتها . إن كل تلك الأعراف والعمليات ، كما يحاول هذا
الكتاب أن يبين ، هي النواتج الايديولوجية لتاريخ معين ، طرق متبلورة للرؤية
(وليس فقط للرؤية « الأدبية ») هي أبعد ما تكون عن عدم إثارة الخلاف .
فقد تكون إيديولوجيات اجتماعية كاملة مضمرة في منهج نقدي يبدو محايداً ،
وما لم تأخذ دراسة تلك المناهج ذلك في اعتبارها ، فمن المرجح ألا تنتج سوى
الخضوع للمؤسسة ذاتها . لقد أظهرت البنيوية أنه ما من شيء برئ في
الشفرات ، لكن ما من شيء برئ كذلك في اتخاذها موضوعاً لدراسة المرء . فما
معنى عمل ذلك أية حال ؟ ومصالح من سيكون من المحتمل أن يخدمها ؟ هل
من المحتمل أن يعطى طلاب الأدب الانطباع بأن الجسم الكلي القائم من
الأعراف والعمليات قابل للتساؤل جذرياً ، أم أنه سيدخل في روعهم أنها تمثل
نوعاً من الحكمة التقنية المحايدة يحتاج لاكتسابها أي طالب أدب ؟ وماذا نعني
بالقارئ « الكفء » ؟ هل هناك نوع واحد من الكفاءة ، وبمعايير من وبأية
معايير يجب أن تقاس الكفاءة ؟ إذ بإمكان المرء أن يتخيل تفسيراً موحياً على
نحو باهر لقصيدة ، ينتجه شخص يفترض تماماً إلى « الكفاءة الأدبية » كما
جرى تعريفها تقليدياً - شخص يكون قد أنتج تلك القراءة ليس بإتباع
الاجراءات القايولية الموضوعية بل بالسخرية منها . فليست قراءة ما « غير
كفوء » بالضرورة لأنها تجهل نمطاً نقدياً تقليدياً للعمل : فتحة قراءات عديدة
غير كفوءة بمعنى آخر لأنها تتبع هذه الأعراف بأمانة مبالغ فيها . ويصبح
تقييم الكفاءة أقل سهولة إذا أخذنا في اعتبارنا الطريقة التي ينطوى بها
التفسير الأدبي على قيم ، ومعتقدات ، وافتراسات ليست قاصرة على المجال
الأدبي . وما من جدوى في زعم الناقد الأدبي أنه مستعد للتسامح بشأن

المعتقدات لكن ليس بشأن الاجراءات التقنية : فالاثنتان من الارتباط الوثيق بحيث لا يصلح ذلك .

وقد يبدو أن بعض الحجج البنيوية تفترض أن الناقد يحدد الشفرات « المناسبة » لفك شفرة النص ثم يطبقها ، بحيث تتقارب تدريجياً شفرات النص وشفرات القارئ لتكوّن معرفة موحدة . لكن هذا بالتأكيد مفهوم مغرط السذاجة لما تتضمنه القراءة فعلاً . إذ أننا خلال تطبيق شفرة ما على النص ، قد نجد أنها تخضع للمراجعة والتحول خلال عملية القراءة ، ولدى مواصلة القراءة بنفس هذه الشفرة ، نكتشف أنها أخذت تنتج نصاً « مختلفاً » ، يُعَدّل بدوره الشفرة التي نقرأ بها ، وهكذا دواليك . هذه العملية الجدلية لا نهائية من حيث المبدأ ، وإذا كان الأمر كذلك فإنها تدمّر أى افتراض بأننا فور تحديد الشفرات المناسبة للنص تكون مهمتنا قد إنتهت .

فالنصوص الأدبية « منتجة - للشفرات » و « منتهكة - للشفرات » مثلما هي « مؤكدة - للشفرات » : وربما علمتنا طرقاً جديدة للقراءة ، ولم تكلف بتدعيم الطرق التي نأتي مزودين بها . إن القارئ « المثالي » أو « الكفاء » هو مفهوم استراتيجي : إذ يميل إلى كبت حقيقة أن كل أحكام « الكفاءة » نسبية ثقافياً وإيديولوجياً ، وأن كل قراءة تتضمن إستقفار افتراضات تتجاوز للأدب تكون « الكفاءة » نموذجاً غير كافٍ بصورة عبثية لقياسها .

ورغم ذلك ، فحتى على المستوى التقني ، يكون مفهوم الكفاءة مفهوماً محدوداً . فالقارئ الكفاء هو الذي يمكنه تطبيق قواعد معينة على النص ، لكن ما هي قواعد تطبيق القواعد ؟ فالقاعدة تبدو وكأنها تشير لنا إلى طريق للمضي فيه ، مثل إصبع يشير ، لكن إصبعك لا « يشير » الأضمن اطار تفسير معين أتبيّنه أنا مما تفعل ، تفسير يدفعني إلى النظر إلى الشيء المشار إليه بدل أن أرفع بصري إلى ذراعك . ففعل الإشارة ليس نشاطاً « بديهياً » ، كما أن القواعد لا تحمل على وجوهها تطبيقاتها : إذ أنها لن تكون « قواعد » على الاطلاق إذا حدّدت على نحو جازم الطريقة التي علينا أن نطبقها بها . واتباع القواعد يتضمن تفسيراً خلافاً ، وعادةً ما لا يكون من السهل مطلقاً قول ما إذا كنت أنا أطبق قاعدة ما بالطريقة التي تفعلها أنت ، أو حتى ما إذا

كنا نطبق نفس القاعدة على الإطلاق . أن الطريقة التي تطبق بها أنت قاعدة
 ما ليست مجرد مسألة تقنية : فهي مرتبطة بتفسيرات أوسع للواقع ،
 بالتزامات وتفضيلات لا يمكن اختزالها إلى الالتزام بالقاعدة . وقد تكون
 القاعدة هي تتبع التوازيات في القصيدة ، لكن ما الذي يُعدّ توازياً ؟ وإذا
 اختلفت أنت مع ما اعتبره أنا توازياً ، فإنك لم تكسر أى قاعدة : ولا يمكنني
 حسم الجدل إلا باللجوء إلى سلطة المؤسسة الأدبية ، قائلاً : « هذا هو
 ما نعنيه بالتوازي » . وإذا سألت أنت لماذا يجب أن تتبع هذه القاعدة المعينة
 في المقام الأول ، فليس بإمكانني إلا أن ألجأ مرة أخرى إلى سلطة المؤسسة
 الأدبية وأقول : « هذا هو ما نفعله » . وهو ما يمكنك دائماً أن تجيب عليه
 قائلاً : « حسناً ، افعلوا شيئاً آخر » . وإن يتيح لي اللجوء إلى القواعد التي
 تُعرّف الكفاءة أن أurd على ذلك ، كما لن يتيح اللجوء إلى النص : غثمة آلاف
 الأشياء التي يمكن للمرء عملها بالنص . وليس الأمر أنك « فوضوى » :
 فالفوضوى ، بالمعنى الفضافاض الشعبي للكلمة ، ليس شخصاً يكسر القواعد
 بل شخص يجعل من كسر القواعد هدفاً ، شخص يكسر القواعد كقاعدة . أنك
 ببساطة تتحدى ما تفعله المؤسسة الأكاديمية ، ورغم أنني قد أتصدى لذلك
 على أسس عديدة ، فإنني لا أستطيع عمل ذلك بالتأكيد باللجوء إلى
 « الكفاءة » ، التي هي موضع إخلاف على وجه الدقة . وقد تفحص البنيوية
 الممارسة الراهنة وقد تلجأ إليها ، لكن ما هو جوابها على من يقولون : « افعلوا
 شيئاً آخر » ؟ .

ما بعد - البنيوية

كما يذكر القارئ ، يجادل سوسير بأن المعنى في اللغة هو مجرد مسألة اختلاف . فكلية «cat» هي «cat» لأنها ليست «cap» أو «bat» . لكن إلى أي مدى يجب على المرء أن يدفع عملية الاختلاف هذه ؟ ان «cat» هي ما هي أيضاً لأنها ليست «cad» أو «mat» ، و «mat» هي ما هي لأنها ليست «map» أو «hat» . فأنين يفترض أن يتوقف المرء ؟ قد يبدو أن عملية الاختلاف في اللغة هذه يمكن تتبعها إلى ما لانهاية : لكن لو كان ذلك كذلك ، فماذا حدث لفكرة سوسير القائلة بأن اللغة تشكل نسقا مغلقا ، ومستقرا ؟ إذ لو كانت كل علامة هي ما هي لأنها ليست كل العلامات الأخرى ، فسوف يبدو أن كل علامة مكونة من نسيج من الاختلافات يفترض أنه لا نهائي . ومن ثم ، فإن تعريف علامة ما سيبدو أمرا أشد مراوغة مما ظن المرء . ان لغة langue سوسير توحي ببنية معنى مرسومة الحدود delimited لكن أين يمكنك في اللغة أن ترسم خطا ؟

وهناك طريقة أخرى لطرح النقطة التي يقصدها سوسير بشأن الطبيعة الاختلافية (التباينية) للمعنى ، هي القول بأن المعنى هو دائما نتيجة انفصال أو «تمفصل» articulation للعلامات . فالدال «boat» يعطينا المفهوم أو المدلول «boat» (قارب) لأنه يفصل نفسه عن المدلول «moat» (خندق مائي) . وبالأحرى ، فإن المدلول هو نتاج الاختلاف بين دالين . لكنه أيضا نتاج الاختلاف بين عديد من الدالات الأخرى : «coat» و «boar» و «bolt» وما إلى ذلك . وهذا يضع موضع التساؤل نظرة سوسير للعلامة على أنها وحدة تماثلية دقيقة بين دال واحد ومدلول واحد . إذ أن المدلول «boat» (قارب) هو في الحقيقة نتاج لتفاعل معقد بين الدالات ، ليس له نقطة نهاية

واضحة . إن المعنى هو ناتج ثانوى لتفاعل يفترض أنه لا نهائى بين الدالات ، وليس مفهوما مربوطا بقوة إلى ذيل دال مُعَيَّن . والدال لا يعطينا مدلولاً مباشرة ، كما تعطى المرأة صورة : فليس ثمة منظومة متألّفة من التناظرات المفردة بين مستوى الدالات ومستوى المدلولات فى اللغة . ولكن تتعدد الأمور أكثر ، فليس هناك حتى تمييز ثابت بين الدالات وبين المدلولات . وإذا أردت معرفة معنى (أو مدلول) دال ما ، فبإمكانك البحث عنه فى قاموس ، لكنك لن تجد سوى المزيد من الدالات ، التى يمكنك البحث عن مدلولاتها بالتالى ، وهلم جراً . والعملية التى نناقشها ليست لا نهائية نظرياً فقط بل أنها دائرية على نحو ما : فالدالات تظل تتحول إلى مدلولات والعكس بالعكس ، وإن تصل أبداً إلى مدلول نهائى لا يكون هو نفسه دالاً . وإذا كانت البنيوية قد فصلت العلامة عن المرجع ، فإن النوع من التفكير - الذى يعرف عادة بأنه - ما بعد - البنيوية ، يعضى خطوة أبعد : أنه يفصل الدال عن المدلول .

وهناك طريقة أخرى لطرح ما قلناه لتقونا ، هى القول بأن المعنى ليس حاضراً Present مباشرة فى العلامة . فحيث أن معنى علامة ما هو مسألة ما لا تكونه العلامة ، فإن معناها يكون دائماً غائبا عنها هى الأخرى بوجه من الوجوه . أن المعنى ، إذاً شئت ، مبعثر أو مشتت على طول كل سلسلة الدالات : فلا يمكن تثبيته بسهولة ، وليس حاضراً تماماً أبداً فى أى علامة منفردة ، بل أنه بالأحرى نوع من الخفق الدائم للحضور والغياب معا . وقراءة نص ما أكثر شبيهاً بمتتبع هذه العملية من الخفق المتصل منها بعد حبات عقد . وثمة (وجه) آخر يجعلنا لا نستطيع أبداً أن نحكم قبضتنا تماماً على المعنى ، وهو ينبع من حقيقة أن اللغة عملية زمنية . فعين أقرأ جملة ، يكون معناها دائماً مُعْلَقاً على نحو ما ، شيئاً مؤجلاً أو لم يأت بعد : إذ يحيلنى الدال إلى آخر ، ويحيلنى هذا الآخر إلى آخر ، ويتعبد المعانى الأولى بالمعانى التالية ، ورغم أن الجملة قد تصل إلى نهايتها فإن عملية اللغة نفسها لا تفعل . فثمة دائماً المزيد من المعنى من حيث جاءت . وأنا لا ألتقط معنى الجملة بمجرد الرص الآلى لكلمة فوق الأخرى : فلكى تكون الكلمات معنى متماسكا نسبياً على الإطلاق ، لابد لكل واحدة منها ، إذا جاز التعبير ، أن تصورى على أثر الكلمات التى سبقتها ، وأن تظل مفتوحة لأثر تلك التى ستلتها . وكل علامة فى سلسلة المعنى تحمل ، على نحو ما ، خدوش ، أو تشظيلها آثار ، كل العلامات

الأخرى ، لتشكيل نسيجا مركبا لا يستتفد أبداً ، وإلى هذا الحد ليس ثمة علامة « نقية » أو « تامة المعنى » مطلقاً . وفي نفس الوقت الذى يجرى فيه ذلك ، يمكننى أن التقط فى كل علامة ، ولو بطريقة لا واعية ، أثارا لكلمات أخرى استبعدتها العلامة لكى تكون هى نفسها . فكلمة « cat » هى ما هى فقط لأنها أبعدت كلمتى « cap » و « bat » لكن هاتين العلامتين المكتبتين الآخرين ، لأنهما مؤسستان لهويتها بالفعل ، مازالنا كامنتين فى داخلها . بطريقة ما .

هكذا فإن المعنى ، كما يمكننا القول ، لا يكون مطابقاً لنفسه أبداً . انه نتيجة لعملية انفصال أو تفصل articulation ، لعلامات تكون هى نفسها فقط لأنها ليست علامة أخرى . وهى أيضاً شيء معلق ، موقوف ، لم يأت بعد . والمعنى لا يكون مطابقاً لنفسه أبداً على وجه آخر هو أن العلامات لابد أن تكون دائماً قابلة للتكرار أو لاعادة الانتاج . فلن نطلق اسم « علامة » على اشارة لم تحدث سوى مرة واحدة . ومن ثم ، فإن حقيقة أن علامة ما يمكن اعادة انتاجها هى جزء من هويتها ، لكنها كذلك ما يقسم هويتها ، لأنها يمكن دائماً أن يعاد انتاجها فى سياق مختلف يغير معناها . ومن الصعب معرفة ما تعنيه علامة « أصلاً ، ماذا كان سياقها « الأصيل » : إننا ببساطة نصادفها فى مواقف عديدة مختلفة ، ورغم أنها لابد أن تحافظ على اتساق معين عبر تلك المواقف لكى تكون علامة قابلة للتحديد على الإطلاق ، فانها لا تكون نفس الشيء تماماً على الإطلاق لأن سياقها مختلف دائماً . لا تكون مطابقة لنفسها تماماً أبداً . ان « cat » قد تعنى كائنات ذافراء وأربع أرجل ، أو شخصاً شريراً ، أو سوطاً ذا عقده ، أو شخصاً أمريكياً ، أو عموداً أفقياً لرفع خطاف سفينة ، أو حاملات ذافست أرجل ، أو عصا قصيرة مستدقة ، إلى آخره* لكن حتى حين لا تعنى سوى حيوان ذى فراء وأربع أرجل . فان هذا المعنى لن يظل هو نفسه تماماً من سياق إلى سياق : فسوف يتغير المدلول بفعل مختلف سلاسل الدالات التى يشترك فى أحيواتها .

كل هذا يتضمن أن اللغة مسألة أقل استقراراً بكثير مما اعتبرها البنيويون الكلاسيكيون . فبدل أن تكون بنية قاطعة التحديد وواضحة التخوم

* يُعدّ المؤلف هنا المعانى التى يوردها القاموس لكلمة Cat . - م

تحتوى على وحدات تماثلية من الدالات والمدلولات ، فإنها بدأت الآن تبدو أقرب بكثير إلى عش عنكبوت لا نهائى ممتد يجرى فيه تبادل ودوران متصلان للعناصر ، ولا يكون فيه أى من العناصر قابلاً للتعريف تماماً ، ويشترك فيه كل شيء بكل شيء آخر ويحمل آثاره . وإذا كان الأمر كذلك ، فإنه إذن يوجه ضربة قوية لنظريات تقليدية معينة عن المعنى . فبالنسبة لتلك النظريات ، كانت وظيفة العلامات أن تعكس الخبرات الداخلية أو الأشياء في العالم الواقعى ، أن « تستحضر » أفكار ومشاعر المرء ، أو أن تصف ما عليه الواقع . وقد رأينا بالفعل بعض المشكلات المرتبطة بفكرة « التمثيل » هذه في مناقشتنا السابقة للبنوية ، لكن المزيد من المشكلات ينشأ الآن . لأنه في النظرية التى عرضتها لتوى ، ما من شيء يكون حاضراً تماماً أبداً في العلامات : انه لوهم بالنسبة لى أن اعتقد أننى يمكننى على الإطلاق أن أكون حاضراً تماماً بالنسبة لك فيما أقوله أو أكتبه ، لأن استخدام العلامات على الإطلاق يستتبعه أن يكون المعنى الذى لدى مشتتاً على الدوام ، منقسماً وليس على وفاق أبداً مع نفسه . وفى الحقيقة ، ليس المعنى الذى لدى فقط ، بل أنا ذاتى : حيث أن اللغة هى شيء صنعت أنا منه ، وليست مجرد أداة مناسبة استعمالها ، فإن مجمل فكرة اننى كيان مستقر ، موحد لا بد أن تكون خيالا . وليس الأمر فقط أننى لا أستطيع أبداً أن أكون حاضراً تماماً بالنسبة لك ، بل كذلك لا يمكننى أبداً أن أكون حاضراً تماماً بالنسبة لنفسى . وما زلت بحاجة إلى استعمال العلامات حين أنقب فى عقلى أو أفتش فى روحي ، وهذا يعنى أننى لن أتمكن أبداً من أن أجرب « حميمية كاملة » مع نفسى . وليس الأمر أن بإمكانى امتلاك معنى نقى ، غير ملوث ، أو قصد ، أو خبرة نقية غير ملوثة يتم عندئذ تشويهاها وانكسارها خلال وسط اللغة المعيب : فلان اللغة هى ذات الهواء الذى أتنفسه ، لا يمكننى أبداً امتلاك معنى أو خبرة نقيين أو غير ملوثين على الإطلاق .

وأحدى الطرق لاقتناع نفسى بأن هذا ممكن هى بالاستماع إلى صوتى نفسه حين اتكلم ، بدل أن أدون أفكارى على الورق . لأننى خلال فعل الكلام أبداً وكأننى « أنطابق » مع نفسى بطريقة مختلفة تماماً عما يحدث حين أكتب . فكلماتى المنطوقة تبدو حاضرة مباشرة أمام وعيى ، ويصيح صوتى وسيطها الجميم ، التلقائى . أما فى الكتابة ، بالمقابل ، فإن معانى تهدد

بالأفلات من سيطرتي : اننى أعهد بأفكارى إلى وسيط الطباعة اللا شخصى ، ولما كان للنص المطبوع وجود باق ، مادى ، فإن بالامكان دوما تعميمه ، وإعادة انتاجه ، والاستشهاد به ، واستخدامه بطرق لم أتنبأ بها ولم أقصدها . ان الكتابة تبدو وكأنها تسرق منى وجودى : انها نمط اتصال من الدرجة الثانية ، تسجيل شاخص ، ميكانيكى للحديث ، وبذلك فانها على مسافة من وعيى على الدوام . ولهذا السبب ، دأبت التقاليد الفلسفية الغربية ، من أفلاطون إلى ليفى - شتراوس ، على ذم الكتابة باعتبارها شكلا مستلبا ، لا حياة فيه للتعبير ، كما دأبت على الاحتفاء بالصوت الحى . ووراء هذا التعصب تكمن رؤية خاصة « للإنسان » : فالإنسان قادر تلقائيا على خلق والتعبير عن معانيه الخاصة ، على امتلاك نفسه تماما ، وعلى امتلاك اللغة بوصفها وسيطا شفافا لوجوده الحميم . وما تخفق هذه النظرية في رؤيته هو ان « الصوت الحى » فى الحقيقة مادى قدر مادية الطباعة ، وان العلامات المنطوقة ، حيث أنها لن تعمل ، مثلها مثل العلامات المكتوبة ، الا من خلال عملية إختلاف وانفصال ، فإن بالامكان ، بنفس القدر ، الحديث عن الكلام على أنه شكل من أشكال الكتابة مثلما يقال عن الكتابة أنها شكل من الدرجة الثانية للكلام .

ومثلما كانت الفلسفة الغربية « متمركزة حول الصوت » ، Phonocentrie ، متمركزة حول « الصوت الحى » وتحمل شكلا عميقا فى الكتابة ، فقد كانت بمعنى أوسع « متمركزة حول الكلمة » logocentric ملتزمة بالاعتقاد فى نوع من « الكلمة » أو الحضور ، أو الجوهر ، أو الصدق ، أو الواقع النهائى الذى يقوم بدور الأساس لكل فكرنا ، ولغتنا ، وخبرتنا . لقد تاقنا إلى العلامة التى ستضفى المعنى على كل العلامات الأخرى - « الدال المفارق » - وإلى المعنى المرتكز الذى لا يقبل الشك ، الذى يمكن رؤية أن كل علامتنا تشير إليه (« المدلول المفارق ») . ومن حين إلى آخر ، دفع عدد كبير من المرشحين لهذا الدور - الرب ، الفكرة ، روح العالم ، الذات ، الجوهر ، المادة ، وما إلى ذلك - دفعوا بأنفسهم إلى المقدمة . ولما كان كل واحد من هذه المفاهيم يأمل فى أن يؤسس مجمل نسقنا للفكر واللغة ، فلا بد أن يكون هو نفسه متجاوزا لذلك النسق ، لم يلوته تفاعل الاختلافات اللغوية . فلا يمكن أن يكون متضمنا فى نفس اللغات التى يحاول أن ينظمها ويشكل مُرتكزا لها : لابد أن يكون على نحو

ما سابقا على هذه الخطابات ، لابد أن يكون قد وجد قبلها . لابد أن يكون معنى ، لكنه ليس ككل معنى آخر مجرد نتاج لتفاعل الاختلافات . إذ لابد أن يظهر على أنه بالأحرى معنى المعانى ، بيت القصيد أن نقطة ارتكاز نسق فكرى كامل ، على أنه العلامة التي تدور حولها كل العلامات الأخرى والتي تعكسها كل العلامات الأخرى طائفة .

وكون أى معنى مفارق من هذا القبيل خرافة - رغم أنها قد تكون خرافة ضرورية - هو أحد نتائج نظرية اللغة التي بسطت خطوطها العريضة . فما من مفهوم لا يكون مشتبكا في تفاعل مفتوح للدلالة ، ويتخلله آثار وتنق الأفكار الأخرى . والأمر أنه ، نتيجة لهذا التفاعل بين الدالات ، ترفع الايديولوجيات الاجتماعية معان معينة إلى وضع متميز ، أو تجعلها المراكز التي تجبر المعانى الأخرى على الدوران حولها . تأمل ، في مجتمعنا ، معانى الحرية ، والعائلة ، والديمقراطية ، والاستقلال ، والسلطة ، والنظام ، وما إلى ذلك . أحيانا تعتبر تلك المعانى الأصل لكل المعانى الأخرى ، المنبع التي تتدفق منه ، لكن هذه الطريقة ، كما رأينا ، طريقة غريبة للتفكير ، لأنه لكى يصبح هذا المعنى ممكنا على الإطلاق لابد أن تكون قد وجدت بالفعل علامات أخرى . ومن الصعب التفكير في أصل دون أن نود الرجوع إلى ما ورثناه . وفي أحيان أخرى ، قد لا ينظر إلى تلك المعانى بوصفها الأصل بل المهدف ، الذى تتجه صوبه أو لابد أنها تتجه صوبه بثبات ، كل المعانى الأخرى . و« الغائية » Teleology أى التفكير في الحياة ، واللغة ، والتاريخ بالنسبة لتوجهها إلى تيلوس telos أو غاية ، هى طريقة لتنظيم وترتيب المعانى في مراتبة للدلالة ، خالقة نظاما متذبذبا فيما بينها على ضوء هدف نهائى . لكن أية نظرية من هذا القبيل للتاريخ أو اللغة كمجرد تطور خطى بسيط يغيب عنها التعقد الذى يشبه نسج العنكبوت للعلامات والذى كنت أضفه ، حركة التقدم والتأخر ، حركة الحضور والغياب ، الحركة للامام وإلى الجانب للغة في عملياتها الفعلية . وهذا التعقد الشبيه بنسج العنكبوت ، في الحقيقة ، هو ما تطلق عليه ما بعد البنيوية كلمة « النص » text .

ان جاك ديريدا Jacques Derrida ، الفيلسوف الفرنسى الذى كنت أعرض آراءه على الصفحات القليلة السابقة ، يصف بأنه « ميتافيزيقى » أى نسق أفكار يعتمد على أساس مكين ، على مبدأ أول أو أرضية لا تقبل التشكيك

يمكن أن تقام عليه مراتبية كاملة للمعاني . وهو لا يعتقد أن باستطاعتنا أن نتخلص ببساطة من الحافز لصياغة مثل تلك المبادئ الأولى ، لأن ذلك الحافز عميق الجذور في تاريخنا ، ولا يمكن - حتى الآن على الأقل - محوه أو تجاهله . ويرى ديريدا عمله هو نفسه « ملوثا » لا مفر بذلك الفكر الميتافيزيقي ، بقدر ما يحاول هو الإفلات منه . لكذلك إذا فحصت تلك المبادئ الأولى عن قرب ، لوجدتها تقبل « التفكير » على الدوام : إذ يمكن إظهار أنها نواتج لنسق معين للمعنى ، بدل أن تكون نواتج لما يبرزها من الخارج . وعادة ما يتم تعريف المبادئ الأولى من هذا النوع بما تستعبده : فهي جزء من نوع « التعارض الثنائي » الأثير لدى البنيوية . هكذا يكون الرجل ، في المجتمع الذي يسيطر عليه الذكر ، هو المبدأ المؤسس والمرأة هي النقيض المستبعد له ، وطالما ظل ذلك التمييز ثابتا في مكانه ، يمكن لجعل النسق أن يعمل بكفاءة . و « التفكير » Deconstruction هو الاسم الذي يطلق على العملية النقدية التي يمكن بها تدمير تلك التعارضات تدميرا جزئيا ، أو التي يمكن بها إظهار أنها تدمر بعضها البعض جزئيا خلال عملية المعنى النصي . فالمرأة هي النقيض ، هي « الآخر » للرجل : إنها لا - رجل ، رجل ناقص ، تناقض به قيمة سلبية أساسا في علاقته بالمبدأ الأول الذكري . لكن الرجل ، بنفس القدر ، هو ما هو فقط بفضل استبعاد المستمر لهذا الآخر أو النقيض ، وتعريفه لنفسه كنقيض له ، ومن ثم فإن هويته كلها مشتبكة ومعرضة للخطر في نفس اللغة التي يسعى فيها إلى تأكيد وجوده الفريد ، المستقل . إن المرأة ليست مجرد آخر بمعنى كونها شيئا بعيدا عن إدراكه ، بل إنها آخر وثيق الارتباط به بوصفه صورة ما لا يكونه هو ، وبالتالي بوصفه شيئا يذكره جوهريا بما يكونه . ومن ثم ، فإن الرجل يحتاج إلى هذا الآخر حتى وهو يزدريه ، وهو مكره على إعطاء هوية إيجابية لما يعتبره لا - شيء ووجوده ذاته ليس فحسب متوقفا بصورة طفيلية على المرأة ، وعلى فعل استبعادها وإخضاعها ، لكن كذلك فإن أحد أسباب ضرورة هذا الاستبعاد هو أنها قد لا تكون آخر تماما في نهاية المطاف . فربما تمثل علامة على شيء داخل الرجل ذاته يحتاج إلى أن يكبته ، ويستعبده خارج وجوده ، أن ينفية إلى إقليم غريب بصورة مأمونة خارج حدوده المحددة ذاتها . ربما كان ما بالخارج بالداخل أيضا على نحو ما ، وما هو غريب حميما أيضا - ومن ثم فإن الرجل بحاجة إلى أن يحرس الحدود

المطلقة بين العالمين ، باليقظة التي يفعلها لأن هذه الحدود معرضة للانتهاك دائما ، ودائما ما انتهكت بالفعل ، ولأنها ليست مطلقة بقدر ما تبدو .

أى ان التفكير ، قد أدرك أن التعارضات الثنائية التي تميل البنيوية الكلاسيكية إلى أن تعمل بها تمثل طريقة للرؤية النمطية بالنسبة للايديولوجيات . فالإيديولوجيات يروق لها أن ترسم حدوداً جامدة بين ما هو مقبول وما ليس كذلك ، بين الذات واللا- ذات ، بين الصدق والكذب ، بين المعنى واللا معنى ، بين العقل والجنون ، بين المحورى والهامشى ، بين السطح والعمق . هذا التفكير الميتافيزيقى ، كما قلت ، لا يمكن تجنبه ببساطة : فلا يمكننا أن نقذف أنفسنا إلى ما وراء عادة التفكير الثنائية هذه إلى مجال فوق - ميتافيزيقى ultra - metaphysical لكننا باستخدام طريقة معينة للعمل على النصوص - سواء كانت « أدبية » أو « فلسفية » - قد نبدأ في حل هذه التعارضات قليلا ، في توضيح كيف يكون أحد حدود نقيض ما كامنا خفية داخل الآخر . كانت البنيوية تصبح راضية عموما إذا استطاعت أن تنتج نصا إلى تعارضات ثنائية (مرتفع / منخفض ، ضوء / ظلام ، طبيعة / ثقافة إلى آخره) وان تكشف منطق عملها . أما التفكير فيحاول أن يبين كيف أن تلك التعارضات ، لى تبقى نفسها في مكانها ، أحيانا ما تتخضع فتعكس أو تهدم نفسها ، أو تحتاج لأن تتفى إلى هوامش النص تفاصيل تافهة معينة يمكن اعادتها وجعلها وبالا عليها . وعادة ديريذا النمطية في القراءة هي أن يمسك بشذرة تبدو هامشية في العمل - هامش ، أو كلمة أو صورة ثانوية متواترة ، أو إشارة عارضة - ويعمل عليها بدأب إلى الحد الذي تهدد فيه بهدم التعارضات التي تحكم النص ككل . وهذا يعنى أن نكتيك النقد التفكيرى هو تبين كيف يتأتى للنصوص أن تترك نفس انساق المنطق التي تحكمها ، ويبين التفكير ذلك بالامسك بنقاط « الاعراض » ، بالشك aporia أو اختناقات المعنى ، حيث تقع النصوص في المتاعب ، وتصبح غير مثبتة ، وتسمح بأن تعارض نفسها .

وليس هذا مجرد ملاحظة إمبيريقية عن أنواع معينة من الكتابة : انها طرح شامل يصدد طبيعة الكتابة ذاتها . لانه لو كانت نظرية الدلالة التي بدأت بها هذا الفصل صالحة على الاطلاق ، فإن ثمة شيء في الكتابة ذاتها يورغ في النهاية من كل نسق ومنطق . ثمة خفق ، واراقة ، ونزع فتيل للمعنى متصلة

جميعها - ما يسميه ديريدا « التناثر » dissemination - لا يمكن بسهولة أن تشملها تصنيفات بنية النص ، أو تصنيفات تناول نقدي تقليدى له . ان الكتابة ، مثل أى عملية لغوية ، تعمل بالاختلاف ، لكن الاختلاف ليس هو نفسه مفهوماً ، ليس شيئاً يمكن أن يكون فكراً . والنص يمكن أن « يظهر » لنا شيئاً عن طبيعة المعنى والدلالة لا يستطيع صياغته في أطروحة . وكل اللغة ، بالنسبة لديريدا ، تظهر هذا « الفانوس » عن المعنى المضبوط ، تهدد دائماً بأن تسبق وتغفل من المعنى الذى يحاول أن يحتويها . والخطاب « الأدبى » هو المكان الذى يكون فيه ذلك أوضح ما يكون ، لكن ذلك صحيح أيضاً بالنسبة لكل كتابة أخرى ، فالتفكيك يرفض تعارض الأدبى / اللا - أدبى كما يرفض أى تفرقة مطلقة ومن ثم ، فإن ظهور مفهوم الكتابة Writing يمثل تحدياً لنفس فكرة البنية : لأن البنية على الدوام تفترض وجود مركز ، مبدأ ثابت ، ترتيبية للمعانى وأساس صلب ، وهذه المقولات على وجه الدقة هى ما يطرحه للتساؤل الاختلاف والارجاء الدائمين للكتابة . وبعبارة أخرى ، فإننا قد انتقلنا من حقبة البنيوية إلى عهد ما بعد - البنيوية ، وهى طراز من التفكير يضم العمليات التفكيكية عند ديريدا ، وعمل المؤرخ الفرنسى ميشيل فوكو Michel Foucault وكتابات المحلل النفسى الفرنسى جاك لاكان Jacques Lacan والفيلسوفة والناقدة نصيرة النزعة النسائية جوليا كريستيفا Julia Kristeva وأنا لم أناقش عمل فوكو صراحة . في هذا الكتاب ، لكن خاتمتى ما كان لها أن تكون ممكنة بدونه ، حيث أن تأثيره فيها تأثير طاع .



واحدى الطرق لرسم معالم ذلك التطور هى أن تلقى نظرة سريعة على عمل الناقد الفرنسى رولان بارت Roland Barthes . ففى أعمال مبكرة مثل *Mythologies* (١٩٥٧) ، و *حول راسين* (١٩٦٣) On Racine ، و *عناصر السيميولوجيا* (١٩٦٤) Elements of Semiology ونسق *الموضة* (١٩٦٧) Systeme de la Mode نجد بارت بنيويا « راقيا » يحلل الانساق الدالة للموضة ، والاسترتيج ، وتراجيديا راسين ، وشرائح لحم البقر والبطاطس بتألي طبع . وهناك مقال هام عام ١٩٦٦ ، هو « مقدمة للتحليل البنيوى للرواية » ، على غرار نمط ياكوبسون وليفى - شتراوس ، يفتت بنية الرواية إلى وحدات ووظائف و « مؤشرات » indices متميزة (والمؤشرات

هي مؤشرات سيكولوجيا الشخصيات ، و« الجو العام » atmosphere وما إلى ذلك) . ورغم أن تلك الوحدات تتبع بعضها على التوالي في الرواية ذاتها ، فإن مهمة الناقد أن يدرجها ضمن إطار لا زمني للشرح . إلا أنه ، حتى عند هذه النقطة المبكرة نسبياً ، نجد أن نبوية بارت قد لطفها نظريات أخرى - اشارات من الظاهرانية في ميشليه بقلمه (١٩٥٤) Michelet par lui - même ومن التحليل النفسى في حول راسين - ووسمها بالدرجة الأولى أسلوبه الأدبى . فأسلوب بارت النثرى الانيق chic . المرح ، الذى يستحدث تعبيرات جديدة ، يعنى نوعاً من « الافراط » في الكتابة بالنسبة لصرامة البحث البنيوى : انه مساحة للحرية يمكنه فيها أن يهزل ، متحرراً جزئياً من طغيان المعنى . وعمله صادم ، وفوريه ، ولويولا (١٩٧١) Sade, Faurier , Loyola مؤمزيغ مثير للاهتمام من البنيوية المبكرة والتلاعب الشبقي المتأخر ، يرى في كتابة صادم تبديلاً منهجياً لا يتوقف للمواقف الشبقية .

واللغة هي تيمة بارت من البداية إلى النهاية ، وبالأخص استيصار سوسير القائل بأن العلامة هي دائماً مسألة عرف تاريخى وثقافى . والعلامة « الصحية » بالنسبة لبارت ، هي علامة تلفت الانتباه إلى تعسفيتها ذاتها - علامة لا تحاول الفش لتبدو « طبيعية » بل توصل ، خلال ذات حركة نقل المعنى ، شيئاً من وضعها الخاص النسبى ، الاصطناعى . والحافز وراء هذا الاعتقاد في عمله المبكر هو حافز سياسى : فالعلامات التى تمرر نفسها على أنها طبيعية ، التى تقدم نفسها على أنها الطريقة الممكنة الوحيدة لرؤية العالم ، هي بهذه الصفة علامات سلطوية وايدىولوجية . فأحدى وظائف الايدىولوجيا أن « تضىف الصبغة الطبيعية » على الواقع الاجتماعى ، أن تجعله يبدو بريئاً وغير قابل للتغيير مثل الطبيعة ذاتها . الايدىولوجيا تسعى لتحويل الثقافة إلى طبيعة ، والعلامة « الطبيعية » احدى اسلحتها . فتحمي العلم ، أو الموافقة على أن الديمقراطية الغربية تمثل المعنى الحقيقى لكلمة « الحرية » ، تصبحان أكثر الاستجابات في العالم بديهية ، وعفوية . ان الايدىولوجيا ، بهذا المعنى ، نوع من الميثولوجيا المعاصرة ، مجال طهر نفسه من الالتباس والامكانية البديلة .

وفي رأى بارت ، هناك ايدىولوجيا أدبية تناظر هذا « الموقف الطبيعى » ، واسمها هو الواقعية . أن الأدب الواقعى يعمل إلى اخفاء الطبيعة النسبية

أو المنبئية اجتماعيا للغة : أنه يساعد على تأكيد التحيز القائل بوجود شكل للغة « العادية » طبيعى على نحو ما . وهذه اللغة الطبيعية تعطينا الواقع « كما هو » : أنها تشوهه - كما تقفل الرومانسية والرمزية - إلى أشكال ذاتية ، لكنها تعمل لنا العالم كما يمكن أن يعرفه الرب نفسه . ولا ينظر إلى العلامة باعتبارها كيانا قابلا للتغير يتحدد بقواعد نسق علامات معين قابل للتغير : بل يتنظر اليها كتنافذة شفافة على الموضوع ، أو على العقل . انها محايدة تماما ولا لون لها في ذاتها : ووظيفتها الوحيدة أن تمثل شيئا آخر ، أن تصبح حاملة لمعنى مدرك على نحو مستقل عنها تماما ، ولا بد أن تتدخل بأقل قدر ممكن فيما تقوم بدور الوسيط له . في ايديولوجيا الواقعية أو التمثيل ، يجرى الشعور بأن الكلمات ترتبط بأفكارها أو موضوعاتها بطرق صحيحة وغير خلفية أساسا : فالكلمة تصبح هى الطريقة المناسبة الوحيدة للنظر إلى هذا الموضوع أو التعبير عن هذه الفكرة .

اذن ، فالعلامة الواقعية أو التمثيلية ، بالنسبة لبارت ، غير صحيحة أساسا . انها تمحو وضعها الخاص كعلامة ، لكى تدعم الوهم بأننا ندرك الواقع بدون تدخلها . إن العلامة بوصفها « انعكاسا » أو « تعبيرا » أو « تمثيلا » تذكر الطابع « المنتج » Productive للغة : تكبت حقيقة أن لدينا « علما » فقط لأن لدينا لغة تدل عليه ، وأن ما نعده « واقعا » مرتبط بينيات الدلالة المتغيرة التى نعيش في اطارها . وعلامة بارت « المزدوجة » - العلامة التى تسمى إلى وجودها المادى الخاص في نفس الوقت الذى تنقل فيه المعنى - هى حفيذة اللغة « الاغرابية » للشكليين واللبنيويين التشيكين ، للكلمة « الشعرية » لدى ياكوبسون التى تتباهى بوجودها اللغوى المحسوس . وأقبل « حفيذة » وليس « ابنة » لأن الذرية المباشرة للشكليين كانت هى الفنانين الاشتراكيين لجمهورية فايمار الالمانية - ومن بينهم برتولت بريخت - الذين استخدموا « تأثيرات الاغراب » لغايات سياسية . وفى ايديهم ، تحولت أدوات الاغراب لدى شك洛夫سكى Shklovsky وياكوبسون إلى أكثر من مجرد وظائف لفظية : فقد أصبحت أدوات شعرية ، وسينمائية ، ومسرحية « لنزع طبيعية » و« نزع الة » المجتمع السياسى ، مبينة ، بأى عمق كان ما يسلم به الجميع على أنه « بديهى » موضعا للتساؤل . كذلك كان هؤلاء الفنانون ورثة للمستقبلين البلاشفة وغيرهم من الطليعيين avant - gardistes الروس ،

لمايكوفسكى Mayakovsky و « الجبهة اليسارية في الفن » ، ودعاة الثورة الثقافية في أعوام العشرينات السوفيتية . ولبارت مقال حماسي عن مسرح بريخت في كتاب مقالات نقدية (١٩٦٤) Gitical Essays وقد كان أحد الأبطال المبكرين لهذا المسرح في فرنسا .

مازال بارت المبكر يثق في امكانية « علم » للادب ، رغم أن هذا ، كما يعلق هو ، لا يمكن الا أن يكون علما « للأشكال » وليس « للمضامين » . ومثل هذا النقد العلمى سيستهدف على نحو من الانحاء أن يعرف موضوعه « كما هو » لكن الا يتعارض ذلك مع عداء بارت للعلامة المحايدة ؟ أن على الناقد ، في نهاية الامر ، أن يستخدم اللغة هو أيضا ، لكى يحال النص الأدبى ، وما من سبب للاعتقاد بأن هذه اللغة ستفقد من القيود التى وضعها بارت بصدد الخطاب التمثيلى عموما . فما هى العلاقة بين خطاب النقد وخطاب النص الأدبى ؟ بالنسبة للبنوي ، فإن النقد شكل من « الميتا - لغة » - أى لغة عن لغة أخرى - تعلق فوق موضوعها إلى نقطة تستطيع منها أن تتل إلى أسفل وأن تفحصه بشكل نزيه . لكن ، وكما يقر بارت في انسلاق الموضوعة Systeme de la mode لا يمكن أن توجد ميتا - لغة نهائية : فداثما ما يستطيع ناقد آخر أن يأتى ويأخذ نقدك موضوعا لدراسته ، وهكذا دواليك في حركة ارتدادية لا نهائية . في كتابه مقالات نقدية Gitical Essays يتحدث بارت عن النقد على أنه « يغطى (النص) بلغته بأكمل ما يمكن » ، وفى النقد والحقيقة (١٩٦٦) Gitique et verite ينظر إلى الخطاب النقدي على أنه « لغة ثانية » « تطفو فوق اللغة الأولى للعمل » ويبدأ نفس المقال في تشخيص اللغة الأدبية نفسها فيما يتفق الآن على أنه اصطلاحات ما بعد - بنوية : أنها لغة « بلا قاع » شيء من قبيل « الالتباس الخالص » يدعها « معنى فارغ » وإذا كان الأمر كذلك ، فمن المشكوك فيه أن تستطيع مناهج البنيوية الكلاسيكية أن تتوافق معها على الإطلاق ..

أما « عمل القطيعة » فهو دراسة بارت المدهشة عن قصة بلزاك سارازين Sarrasine ، بعنوان إس / زد / S (١٩٧٠) الآن لم يعد العمل الأدبى يعامل على أنه موضوع مستقر أو بنية محددة الحدود ، كما طرحت لغة الناقد عن نفسها كل ادعاء بالموضوعية العلمية . وأكثر النصوص اثارة بالنسبة للنقد ليست تلك التى يمكن أن تقرأ ، بل تلك « القاطعة لأن تكتب »

(Scriptible) - أى النصوص التى تشجع الناقد على نحتها ، على نقلها إلى خطابات مختلفة ، على انتاج تلاعب المعانى شبه التعسفى الخاص به ضد العمل ذاته . ينتقل القارئ أو الناقد من دور المستهلك إلى دور المنتج . وليس الأمر بالضبط كما لو أن « شيئا يحدث » فى التفسير ، لأن بارت حريص على ملاحظة أنه لا يمكن جعل العمل يعنى شيئا على الإطلاق ، لكن الأدب الآن لم يعد موضوعا يجب على النقد أن يتمشى معه بقدر ما هو فضاء حر يمكنه أن يمرح فيه . أن النص « القابل للكتابة » وعادة ما يكون نصا حدثيا ، ليس له معنى محدد ، ولا مدلولات مستقرة ، لكنه متعدد ومشقت ، نسج لا يستنفد أو مجرة من الدالات ، نسج محبوب من الشفرات ونقف الشفرات ، بإمكان الناقد أن يشق خلاله دربه الخاطيء . ليس ثمة بدايات ولا نهايات ، ولا تتابعات لا يمكن قلبها ، ولا تراتبية « للمستويات » النصية تخبرك بما هو أكثر أو أقل دلالة . وكل للنصوص الأدبية منسوجة من نصوص أدبية أخرى ، ليس بالمعنى التقليدى القائل بأنها تحمل رواسب « لتأثيرها » بل بالمعنى الأكثر جذرية والقائل بأن كل كلمة ، أو عبارة أو شريحة هى إعادة صياغة لكتابات أخرى تسبق أو تحيط بالعمل المعين . وليس ثمة شيء من قبيل « الأصالة » الأدبية ، ولا شيء من قبيل العمل الأدبى « الأول » : فكل الأدب « متناص » intertextual وهكذا فإن القطعة المحددة من الكتابة ليس لها حدود واضحة : انها تنداح باستمرار إلى الأعمال المحيطة بها ، مولدة مائة منظور مختلف تخبو حتى نقطة التلاشى . ولا يمكن جعل العمل مغلقا ، أو محددا ، بالجوء إلى المؤلف ، لأن « موت المؤلف » هو شعار يستطيع النقد الحديث الآن أن يرفعه بثقة^(١) . أما سيرة حياة المؤلف فهى ، فى النهاية ، مجرد نص آخر ، ليس بحاجة إلى أن ننسب اليه ميزة خاصة : فهذا النص أيضا يمكن تفكيكه . أن اللغة هى ما يتحدث فى الأدب ، بكل تعدديتها الحاشدة « متعددة الدلالة » Polysemic وليس المؤلف نفسه . وإذا كان ثمة مكان تجد فيه هذه التعددية المارة للنص يؤرثها لحظيا ، فليس هو المؤلف بل القارئ .

وحين يتحدث ما بعد - البنيويون عن « الكتابة » أو « النصية » ، فعادة ما يكون فى ذهنهم هذه المعانى الخاصة للكتابة والنص . والانتقال من البنيوية إلى ما بعد - البنيوية يعد جزئيا ، كما صاغه بارت نفسه ، انتقالا من « العمل » إلى « النص »^(٢) انه انتقال من رؤية القصيدة أو الرواية ككيان

مغلق ، مجهز بمعان محددة تكون مهمة الناقد أن يفك شفرتها ، إلى رؤيتها كشيء متعدد لا يقلل الاختزال ، كتفاعل لا ينتهي للدالات التي لا يمكن أبدا تثبيتها في النهاية إلى مركز أوجوه ، أو معنى واحد . وهذا بالطبع يتيح المجال لاختلاف جذري في ممارسة النقد ذاته ، كما يوضح اس/زد ، فمنهج بارت في الكتاب هو تقسيم قصة بلزاك إلى عدد من الوحدات الصغيرة أو « المفردات » lexies ، وتطبيق خمس شفرات عليها : الشفرة Proiaretic (أو القصصية) وشفرة « تأويلية » hermeneutic تهتم بالغاز الحكاية التي تتفتح ، وشفرة « ثقافية » Cultural تفحص رصيد المعرفة الاجتماعية التي يقتنى العمل آثارها ، وشفرة « دلالية » Semic تتعامل مع تضمينات الشخصيات ، والأماكن ، والأشياء ، وشفرة « رمزية » Symbolic ترسم خطوط العلاقات الجنسية وعلاقات التحليل النفسي المقامة في النص . وحتى الآن ، لا يبدو أن شيئا من هذا يحيد كثيرا عن الممارسة البنيوية القياسية . لكن تقسيم النص إلى وحدات تعسفى بدرجة أو بأخرى ، فالشفرات الخمس هي مجرد خمس شفرات مختارة من بين عدد ممكن غير محدود ، وليست مرتبة في أى نوع من المراتبية ، لكنها تطبق ، ثلاثة منها أحيانا على نفس المفردة ، بطريقة تعددية ، وهي تمتنع أخيرا عن « أجمال » العمل إلى أى نوع من المعنى المتماسك . بل أنها بأحرى تظهر تشبته وتفتته . ان النص ، كما يجادل بارت ، ليس « بنية » بقدر ما هو عملية « بنية » Stucturation مفتوحة ، والنقد هو الذى يقوم بهذه البنية . ان رواية بلزاك القصيرة تبدو عملا واقعيًا ، ليس على الإطلاق مسئولًا ، بداهة ، عن نوع العنف السيميويطيقى الذى ينزله بارت به : وعرضه النقدي لا « يعيد خلق » موضوعه ، لكنه يعيد كتابته ويعيد تنظيمه بقسوة بدرجة تجعله يتجاوز كل ادراك تقليدى . الا أن ما يتكشف هنا هو بعد من العمل ظل غير ملحوظ حتى الآن . ان سارازين Sarrazine يعرض على أنه « نص حدى » للواقعية الأدبية ، على أنه عمل يبين أن افتراضاته التى تحكمه واقعة في مأزق بصورة خفية : فالقصة تدور حول فعل قص محيط ، حول الاختصاص الجنسي ، حول المصادر الخفية للثروة الرأسمالية ، وحول اضطراب عميق في الأدوار الجنسية الثابتة . وفي ضربة قاضية Caup de grace يستطيع بارت أن يزعم أن نفس « مضامين » الرواية القصيرة ترتبط بمنهج في التحليل : فالقصة تخص أزمة في التمثيل الأدبي ، والعلاقات الجنسية ، والتبادل الاقتصادي . وفي كل هذه

الأمثلة ، توضع موضع التساؤل الايديولوجيا البروجوازية للعلامة بوصفها « تمثيلية » ، وبهذا المعنى ، ويعنف وبراعة bravura تفسيريين معينين ، يمكن قراءة قصة بلزاك ، على أنها تُحدّق إلى أبعد من لحظتها التاريخية في أوائل القرن التاسع عشر إلى فترة بارت الحداثيّة .

وفي الحقيقة ، فإن حركة الحداثّة الأدبية هي التي جلبت إلى الوجود النقد البنوي وما بعد - البنوي في المقام الأول . وبعض الأعمال المتأخرة لبارت وديريدا هي في حد ذاتها نصوص أدبية حداثيّة ، وتجريبية ، وملغزة ، وثرية الالتباس . وليس ثمة فصل واضح بالنسبة لما بعد - البنوية بين « النقد » وبين « الأدباع » : فكلا النمطين يدرجان تحت « الكتابة » بوصفها كذلك . وقد بدأت البنوية في الحدوث حين أصبحت اللغة هاجسا ملحا للمثقفين ، وحدث هذا بدوره نتيجة الاحساس بأن اللغة في أوروبا الغربية ، في أواخر القرنين التاسع عشر والعشرين ، كانت تعاني من الأم أزمة حادة . إذ كيف كان يجب أن يكتب المرء ، في مجتمع صناعي انحط فيه الخطاب إلى مجرد أداة للعلم ، والتجارة ، والإعلان ، والبيروقراطية ؟ وأي جمهور كان على المرء أن يكتب له على أية حال ، مع اعتبار تشعب الجمهور القارئ بثقافة « جماهيرية » ، نعمة للريح ، ومسكنه ؟ وهل يمكن للعمل الأدبي أن يكون في آن واحد عملا فنيا وسلعة في السوق المفتوحة ؟ وهل مازال بإمكاننا المشاركة في الايمان العقلاني الواثق أو الامبيريقى للطبقة المتوسطة في القرن التاسع عشر بأن اللغة تثبت نفسها في العالم حقا ؟ كيف تكون الكتابة ممكنة دون وجود اطار من اليقين الجماعي يشارك فيه جمهور المرء ، وكيف ، في الاضطراب الايديولوجي للقرن العشرين ، يمكن إعادة اختراع مثل هذا الاطار المشترك ؟ .

أسئلة من هذا القبيل ، تجد جذورها في الظروف التاريخية الواقعية للكتابة الحديثة ، هي التي « وضعت في الصدارة » مشكلة اللغة على هذا النحو البالغ الدرامية . إن الانشغال الشكلي ، والمستقبل ، والبنوي باغراب وتجديد الكلمة ، بإعادة الثراء المسلوب إلى لغة مستلبة ، كانت كلها بطرقها المختلفة استجابات لنفس هذا المازق التاريخي . لكن كان من الممكن كذلك إقامة اللغة ذاتها كبديل للمشكلات الاجتماعية التي تنهك - أن تتبرا ، بكآبة أو بانتصار ، من الفكرة التقليدية في أن المرء يكتب عن شيء ما ، من أجل

شخص ما ، وأن تجعل اللغة نفسها موضوعك الأثير . في مقاله الرائع المبكر **الكتابة في درجة الصفر** (١٩٥٣) Writng Degree Zero يرسم بارت لوحة من التطور التاريخي الذي به أصبحت الكتابة بالنسبة لشعراء القرن التاسع عشر الرمزيين الفرنسيين فعلا « لازما » ، « intransitive » : ليس الكتابة لفرض معين في موضوع بعينه ، مثلما في عصر الأدب « الكلاسيكي » ، بل الكتابة كهدف وعاطفة في ذاتها . فلو كانت خبرتك بالأشياء والأحداث في العالم الواقعي أنها مستتلة وخالية من الحياة ، إذا بدأ أن التاريخ فقد اتجاهه وانزلق إلى الفوضى ، فإن من الممكن دائما أن تضع ذلك كله « بين اقواس » أن « تعلق المرجع » ، وتتخذ الكلمات موضوعا لك بدلا من ذلك . تنكفيء الكتابة على نفسها في فعل فرجسية عميق ، لكن تزعجها دائما وتلقى بظلمها عليها عقدة ذنب اجتماعية عن عدم جدواها الخاصة . فرغم كونها متواطئة على نحو لا مفر منه مع أولئك الذين اختزلوها إلى سلعة غير مرغوبة ، فإنها تجاهد لتحرر نفسها من تلوث المعنى الاجتماعي ، سواء بالاندفاع صوب نقاء الصمت ، مثلما في حالة الرمزيين ، أو بالبحث عن حياد متكشف ، عن « درجة صفر للكتابة » تأمل أن تبدو بريئة لكنها في الحقيقة ، مثلما يبين مثال هيمينجواي ، مجرد أسلوب أدبي مثل أي أسلوب آخر . ولا شك في أن « عقدة الذنب » التي يتحدث عنها بارت هي عقدة ذنب مؤسسة الأدب ذاتها - تلك المؤسسة التي ، كما يعلق هو ، تشهد على انقسام اللغات وانقسام الطبقات . والكتابة بطريقة « أدبية » في المجتمع الحديث ، تعني حتميا التواطؤ مع ذلك الانقسام .

وأفضل طريقة لرؤية البنيوية هي أنها ، في أن واحد ، عرض ورد فعل للآزمة الاجتماعية واللغوية التي رسمت خطوطها العريضة ، أنها تهرب من التاريخ إلى اللغة - وهذا فعل ينطوي على مفارقة ، حيث أن قلة من التحركات ، كما يرى بارت ، يمكن أن تفوقه في دلالة التاريخية . لكنها ، بتضييق الخناق على التاريخ وعلى المرجع ، تسعى كذلك إلى استعادة إحساس « بعدم طبيعية » العلامات التي يحيا بها الرجال والنساء ، وبذلك تتيح وعيا جذريا بتبديلها التاريخي . وبهذه الطريقة ربما تعاود الانضمام إلى نفس التاريخ الذي بدأت بالتخلي عنه . أما ما إذا كانت تفعل ذلك أم لا ، فيعتمد على ما إذا كان المرجع

* عكس متعدي ، منسوبة إلى الفعل بالمعنى النحوي - م

قد جرى تعليقه مؤقتاً ، أو مرة واحدة وإلى الأبد . مع مجيء ما بعد - البنيوية ، لم يكن ما بدأ رجعيًا في البنيوية هو هذا الرفض للتاريخ ، بل نفس مفهوم البنية ذاتها ، لا أقل . إذ بالنسبة لبارت في كتاب لذة النص (١٩٧٣) The Pleasure of the Text فإن كل نظرية ، وايدولوجيا ، ومعنى محدد ، والتزام اجتماعي ، قد أصبحت فيما يبدو اراهية بصورة متأصلة ، و « الكتابة » هي الرد عليها جميعها . إن الكتابة ، أو القراءة - بوصفها - كتابة ، هي آخر ملاذ غير مستعمر يمكن للمتقف أن يلجأ فيه ، متذوقًا ترف الدال ومغفلاً تماماً ما قد يجري منها كان في قصر الاليزية أو في مصانع شركة رينو . في الكتابة ، يمكن لحظياً قطع طغيان المعنى البنيوي وإزاحته بواسطة اللعب الحر للغة ، ويمكن للذات الكاتبة / القارئة أن تتحرر من أغلال الهوية الواحدة وتتحوّل إلى ذات مشتتة على نحو نشواني . إن النص ، كما يعلن بارت ، « هو (....) ذلك الشخص غير المكبوت الذي يظهر مؤخرته للاب السياسي » .

وهذه الإشارة إلى الأب السياسي ليست صدفة . فقد نشر كتاب لذة النص بعد خمس سنوات من فورة اجتماعية هزت أبناء فرنسا السياسيين من جذورهم . ففي عام ١٩٦٨ ، اكتسحت الحركة الطلابية أوروبا ، موجة ضرباتها ضد تسلطية المؤسسات التعليمية وفي فرنسا هددت لفترة قصيرة الدولة الرأسمالية ذاتها . ولحظة درامية ، ترنحت تلك الدولة على حافة الدمار : فقد حاربت شرطتها وجيشها في الشوارع طلاباً كانوا يكافحون لصياغة تضامن مع الطبقة العاملة . ونتيجة عجز الحركة الطلابية عن تقديم زعامة سياسية متماسكة ، فقد انفجست في مشاحنات مضطربة بين الاشتراكية ، والفوضوية ، والتمترس الطفولي ، ثم تراجعت وتبددت ، ونتيجة خيانة الزعماء الستالينيين الخاملين ، عجزت الطبقة العاملة عن الاستيلاء على السلطة . وعاد شارل ديغول من منفاه المتعجل ، وأعادت الدولة الفرنسية تجميع قواتها باسم الوطنية ، والقانون ، والنظام .

كانت ما بعد - البنيوية نتاجاً لهذا المزيج من الابتهاج وخيبة الأمل ، من التحرر والتبدد ، من الكرنفال والكارثة ، الذي كانه عام ١٩٦٨ . وعاجزة عن تحطيم بنيات سلطة الدولة ، وجدت ما بعد - البنيوية أن بإمكانها بدلاً من ذلك أن تخرب بنيات اللغة . فعلى الأقل ، لم يكن محتملاً أن يضريك أحد على رأسك

لأنك تفعل ذلك . لقد تم كنس حركة الطلبة من الشوارع ودُفعت إلى سرية الخطاب . وأصبح أعداؤها ، مثلما هي الحال مع بارت المتأخر ، يتمثلون في انساق المعتقدات المتناسكة من أى نوع - وبالأخص كل أشكال النظرية والتنظيم السياسيين اللذين يسعيان لتحليل ، والعمل على ، بنيات المجتمع ككل . فثلك السياسات على وجه الدقة هي التي بدأ أنها قد أخفقت : فقد أثبت النظام أنه بالغ القوة بالنسبة لها ، وجرى طرح النقد « الكلي » الذي تقدمه له ماركسية مصطبغة بشدة بالطابع الستاليني على أنه جزء من المشكلة ، وليس الحل لها . الآن أصبح كل ذلك الفكر المنهجي الكلي موضعاً للاشتباه باعتباره أرهايباً : ونما الخوف من أن يكون المعنى المفهومى نفسه قمعياً ، مقابل الايماءة اللبديية والعفوية الفوضوية . فالقراءة بالنسبة لبارت المتأخر ليست ادراكاً بل لعباً شبقياً . والأشكال الوحيدة من الفعل السياسى التي يمكن الآن أن تكون مقبولة هي من نوع محلى ، مشتت ، استراتيجى : العمل مع السجناء وغيرهم من المجموعات الاجتماعية الهامشية ، والمشروعات المعنية في الثقافة والتعليم . أما الحركة النسائية ، بعدائها للأشكال الكلاسيكية للتنظيم اليسارى ، فقد طورت بدائل فوضوية ، « مزاحة عن المركز » decentred وفي بعض المجالات رفضت النظرية المنهجية باعتبارها ذكورية . وبالنسبة لعدد من ما بعد - البنيويين ، كان أسوأ خطأ هو الاعتقاد بأن تلك المشروعات المحلية والارتباطات المعنية يجب الجمع بينها في اطار فهم شامل لعمل الرأسمالية الاحتكارية ، لا يمكنه إلا أن يكون « كلياً » total على نحو قمعى شأنه شأن نفس النظام الذى يعارضه . كانت السلطة في كل مكان ، قوة سائلة ، زئبقية تنضج من كل مسام المجتمع ، لكنها لم تعد ذات مركز مثلها مثل النص الأدبى . لم يعد من الممكن محاربة « النظام ككل » لأن « النظام ككل » لم يعد له وجود في الحقيقة . وهكذا أصبح بإمكانك التدخل في الحياة الاجتماعية والسياسية في أى نقطة شئت ، مثلما استطاع بارت تقطيع إس/زد إلى تفاعل اعتباطى للشفرات . ولم يكن واضحاً تماماً كيف عرف المرء بعدم وجود « نظام ككل » ، إذا كانت المفاهيم العامة تعد من المحرمات ، كما لم يكن واضحاً ما إذا كانت وجهة النظر تلك صالحة في أجزاء أخرى من العالم بقدر صلاحيتها في باريس . ففيما يسمى بالعالم الثالث . كان الرجال والنساء يسعون لتحرير بلدانهم من السيطرة السياسية واقتصادية لأوروبا والولايات المتحدة مسترشدين بأدراك عام لمنطق الامبريالية . وكانوا يسعون لعمل ذلك في

فيتنام في زمن حركات الطلبة الأوربية ، ورغم « نظرياتهم العامة » فقد قدر لهم أن يثبتوا بعد سنوات قليلة أنهم أوفر حظاً مما كان طلبة باريس . ورغم ذلك ، فسرعان ما أخذت تلك النظريات ، في أوروبا ، تصبح عتيقة * *Pasce* . بالضبط مثلما كانت الأشكال الأقدم للسياسة « الكلية » قد أعلنت بدوجمائية أن الاهتمامات الأكثر محلية ليس لها سوى قيمة عابرة ، فإن سياسة الشذرات الجديدة كانت تميل إلى إقرار دوجمائية أن أى ارتباط أشمل هو وهم خطر .

وكما جادلت ، فإن هذا الموقف قد ولد نتيجة هزيمة وخيبة أمل سياسية محددة . كانت « البنية الكلية » التي جددتها على أنها العدو بنية خاصة تاريخياً : هى الدولة المسلحة ، القمعية للرأسمالية الاحتكارية المتأخرة ، والسياسات الستالينية التي تظاهرت بأنها تتصدى لهذه الدولة لكنها كانت متواطئة بعمق مع حكمها . وقبل ظهور ما بعد - البنيوية بزمن طويل ، كانت أجيال من الاشتراكيين تحارب كلا الصنمين . لكنهم تجاهلوا احتمال أن تكون الارتجافات *Frissons* الشبكية للقراءة ، أوحى الأعمال المقصورة على المصنفين كمجانين إجراميين ، تجاهلوا أن تكون هذه حلا كافياً ، وكذلك فعل محاربو العصابات في جواتيمالا .

في أحد تطوراتها ، أصبحت ما بعد - البنيوية طريقة ملائمة لتجنب تلك المسائل السياسية بالمرة . فقد ألقى عمل دريدا وآخرين ظلالاً من الشك العميق على المقولات الكلاسيكية للصدق ، والواقع ، والمعنى ، والمعرفة ، التي يمكن كشف أنها تركز جميعاً على نظرية تمثيلية ساذجة للغة . إذ لو كان المعنى ، المدلول ، نتاجاً عابراً للكلمات أو الدالات ، المتحولة وغير المستقرة على الدوام ، الحاضرة جزئياً والغائبة ، فكيف يمكن وجود أى صدق أو معنى محددين على الإطلاق ؟ إذا كان الواقع يتأسس بواسطة خطابنا بدل أن يعكسه هذا الخطاب ، فكيف يمكننا على الإطلاق أن نعرف الواقع ذاته ، بدل أن نعرف خطاباً فقط ؟ هل كان كل الكلام مجرد كلام عن كلامنا ؟ وهل ثمة معنى في الزعم بأن تفسيراً معنياً للواقع ، أو التاريخ ، أو النص الأدبي « أفضل » من غيره ؟ لقد كرس التأويل نفسه للفهم المتعاطف لمعنى الماضى ،

لكن هل هناك حقا أى ماضٍ لنعرفه على الإطلاق ، سوى مجرد وظيفة للخطاب الحاضر ؟

وسواء كان هذا كله هو ما يعتقدُه فعلا الآباء المؤسسون لما بعد - البنيوية أم لم يكن ، فإن نزعة الشك تلك سرعان ما أصبحت أسلوبا رائجا في الدوائر الأكاديمية اليسارية . كان من يستعمل كلمات من قبيل « الصدق » ، و « اليقين » ، و « الواقعي » شخصا يجب في بعض الدوائر شجبه فوراً باعتباره ميتافيزيقيا . وإذا إحتججت على دوجما أننا لا يمكن أبدا أن نعرف أى شيء على الإطلاق ، فذلك لأنك تتشبهت بدافع الحنين بمقولات الصدق المطلق ، وباعتقاد ينطوى على جنون العظمة بأن في استطاعتك ، مع عدد من علماء العلوم الطبيعية الأذكي ، رؤية الواقع « كما هو تماما » . أما حقيقة أن المرء في أيامنا لا يصادف الا قلة قليلة ممن يؤمنون بتلك المذاهب ، وبالذات بين فلاسفة العلم ، فلا يبدو أنها تعوق المتشككين . وأما نموذج العلم الذي تستهجنه ما بعد - البنيوية باستمرار فهو نموذج وضعى عادة - طبعة من زعم القرن التاسع عشر العقلانى بامتلاك معرفة مفارقة ، لا تنطوى على حكم قيمة « للحقائق » . هذا النموذج هو في الحقيقة هدف زائف . فهو لا يستغرق مصطلح « العلم » بأكمله وإن نكسب شيئا من هذا الكاريكاتور للتأمل الذاتى العلمى . فالقول بعدم وجود أسس مطلقة لاستعمال كلمات من قبيل الصدق واليقين ، والواقع وما إلى ذلك لا يعنى القول بأن هذه الكلمات تفتقر إلى المعنى أو أنها غير ذات فائدة . فمنذ الذى يعتقد بوجود تلك الأسس المطلقة ، وكيف ستبدو لو وجدت ؟

واحدى مزايا دوجما أننا أسرى خطابنا ذاته ، غير قادرين على أن نقدم بصورة معقولة مزاعم معينة عن الحقيقة لأن تلك المزاعم مرتبطة فقط بلغتنا ، هى أنها تتيح لك أن تطأ بالأقدام معتقدات كل شخص آخر بينما لا تثقل كاهلك بعبء أن تتبنى أنت نفسك أى معتقدات . انه ، في الحقيقة ، موقف منيع ، وحقيقة أنه فارغ تماما كذلك هى ببساطة الثمن الذى يجب على المرء أن يدفعه مقابل ذلك . ونظرة أن أكثر الجوانب دلالة في أى قطعة من اللغة هو أنها لا تدرى عم تتحدث هى نظرة تنضح بتسليم منك باستحالة الحقيقة ليس مقطوع الصلة ، بأى حال ، بخيبة الأمل التاريخية لما بعد عام ١٩٦٨ . لكنها كذلك ، تحرك بضربة واحدة من الحاجة إلى اتخاذ موقف في المسائل الهامة ،

حيث أن ما ستقوله عن تلك الأمور لن يعدو أن يكون نتاجاً عابراً للدال وهكذا لا يمكن أخذه بأى معنى على أنه « صادق » أو « جاد » . والفائدة الا بعد مدى لهذا الموقف هو أنه جذرى على نحو مزعج فيما يتعلق بآراء كل الآخرين ، قادر على نزع القناع عن أشد التصريحات وقاراً باعتبارها مجرد تلاعبات غير مرتبة للعلامات ، بينما هو بالغ المحافظة في كل ما عدا ذلك . وحيث أنه لا يلزمك باثبات شيء فإنه يعادل في آذاه الذخيرة الفارغة .

وقد مال التفكير في العالم الانجلوسكسونى بشكل عام إلى انتهاز هذا الطريق . ومن بين ما يسمى بمدرسة ييل yale للتفكيك - بول دى مان Paul de Man وج. هيليس ميللر J. Hillis Miller وجيوفرى هارتمان Geoffrey Hartman ومن بعض النواحي هارولد بلوم Harold Bloom - فإن نقد دى مان بوجه خاص قد كرس نفسه لتوضيح أن اللغة الادبية تدمر معناها الخاص بشكل دائم . وفي الحقيقة ، فقد اكتشف دى مان في هذه العملية شيئاً ليس أقل من طريقة جديدة لتعريف « جوهر » الأدب ذاته . فكل اللغات ، كما يدرك دى مان عن حق ، استعارية بشكل لا يمكنه محوه ، تعمل بالمجازات البلاغية والصور البلاغية ، ومن الخطأ اعتقاد أن أى لغة حرفية بشكل حرفي literally . والفلسفة ، والقانون ، والنظرية السياسية تعمل بالاستعارة مثلاً تفعل القصاص ، وبذلك تعادلها تماماً في خياليتها . وحيث أن الاستعارات « لا أساس لها » من الناحية الجوهرية ، إذ أنها مجرد استبدالات لمنظومة علامات بدل أخرى ، فإن اللغة تميل إلى أن تكشف عن طبيعتها الخيالية والتعسفية بالضبط عند تلك النقاط التي تحاول عندها أن تكون مقنعة لأقصى درجة . و« الأدب » هو ذلك المجال الذى يكون فيه هذا الالتباس أوضح ما يمكن - الذى يجد فيه القارئ نفسه معلقاً بين معنى « حرفي » ومعنى بلاغي ، عاجزاً عن الاختيار بين الاثنين ، ومن ثم مقدوفاً بصورة تبعث على الدوران فى هاوية لغوية بلا قرار بواسطة نص أصبح « غير قابل للقراءة » الا أن الأعمال الادبية أقل انخداعاً ، بمعنى من المعانى ، من أشكال الخطاب الأخرى ، لأنها تقرّ ضمناً بوضعها البلاغى - بحقيقة أن ما تقوله يختلف عما تفعله ، أن كل مزاعمها عن المعرفة تعمل من خلال بنيات بلاغية تجعلها ملتبسة وغير محددة . وبإمكان المرء أن يقول أنها تنطوى على مفارقة بطبيعتها . أما أشكال الكتابة الأخرى فهي مثلاً تماماً في بلاغيتها والتباسها ، لكنها تتظاهر

بأنها حقيقة لا جدال فيها . بالنسبة لدى مان ، مثلما بالنسبة لزميله هيليس ميلر ، فإن الأدب ليس بحاجة إلى تفكيكه من قبل الناقد ، إذ يمكن إظهار أنه يفكك نفسه ، وبغضلا عن ذلك فإنه بالفعل « عن » هذه العملية ذاتها .

وتختلف الالتباسات النصية لدى نقاد بيل عن صندوق تضارب المشاعر الشعري لدى النقد الجديد . فالقراءة ليست مسألة دمج معنيين مختلفين لكنهما محددتين ، مثلما كانت بالنسبة للنقاد الجدد . أنها مسألة كون المرء قد أخذ على غرة بين معنيين لا يمكن المصالحة بينهما ولا رفضهما . وهكذا يصبح النقد عملا صعبا ، منطويا على مفارقة ، مغامرة غير مجسوبة إلى الفراغ الداخلي للنص الذي يكشف عن وهمية المعنى ، عن استحالة الصدق والتناقضات الخادعة لكل خطاب . إلا أن هذا التفكير الانجوس - سكسوني لا يعدو أن يكون ، بمعنى آخر ، عودة شكلية النقد الجديد القديمة . وهي تعود في الحقيقة بشكل مكثف ، لأنه بينما كانت القصيدة ، بالنسبة للنقد الجديد ، تتحدث بطريقة غير مباشرة عن واقع يتجاوز الشعر ، فإن الأدب ، بالنسبة للتفكيكيين ، يشهد على استحالة أن تفعل اللغة شيئا على الإطلاق أكثر من الحديث عن أخفاقاتها الخاص ، مثل حديث البارات المضجر . الأدب هو دمار كل إشارة ، مقبرة الاتصال^(٣) . وقد نظر النقد الجديد للنص الأدبي على أنه تعليق مبارك للاعتقاد المذهبي في عالم يزداد ايدولوجية ، أما التفكير فلا ينظر إلى الواقع الاجتماعي على أنه متحد على نحو قمعي بقدر ما يرى فيه مزيدا من الاحاييل المومضة لعدم التحدد تمتد لتبلغ الأفق . ولا يقنع الأدب ، مثلما لدى النقد الجديد ، بأن يقدم بديلا متنسكا للتاريخ المادي : أنه الآن يتقدم ويستعمر ذلك التاريخ ، معيدا كتابته على صورته ، معتبرا أن المجاعات ، والثورات ، ومباريات الكرة ، والتفاهات الخالصة مجرد « نص » جديد لا يقبل التحديد . ولما لم يكن الرجال والنساء العاقلون يعملون إلى القيام بعمل في المواقف التي لا تكون دلالتها واضحة بدرجة معقولة ، فإن وجه النظر هذه لها نتائجها على أسلوب المرء في الحياة الاجتماعية والسياسية . ولكن لما كان الأدب هو النموذج المتميز لكل أشكال عدم التحدد ذاك ، فإن التراجع النقدي الجديد إلى النص الأدبي يمكن إعادة انتاجه في نفس الوقت الذي يطبق فيه النقد قبضته المنتقمة على العالم ويجعله خاليا من المعنى . وبينما كانت الخبرة experience بالنسبة للنظريات الأدبية الأسبق ، هي

المراوغة ، السريعة الزوال ، الثرية الالتباس ، فانها الآن اللغة . لقد تغيرت المصطلحات ، لكن الكثير من رؤية العالم ظل كما هو بصورة ملحوظة .

لكنها ليست اللغة باعتبارها « خطابا » ، مثلما بالنسبة لباختين ، فعل جاك ديريدا مذهل في لا مبالاته بتلك الهموم . ولهذا السبب ، إلى حد كبير ، ينشأ هذا الهاجس المذهبي بشأن « عدم القابلية للتحدد » . فقد يكون المعنى غير قابل للتحدد في النهاية إذا نظرنا إلى اللغة تأمليا ، على أنها سلسلة من الدالات على صفحة ، لكنها تصبح « قابلة للتحدد » . وتستعيد كلمات من قبيل « الصدق » و « الواقع » و « المعرفة » و « اليقين » بعض قوتها ، حين نفكر في اللغة على أنها شيء نفعله ، على أنها مضغورة بشكل لا ينقسم مع أشكال حياتنا العملية . ولا يعني ذلك بالطبع أن اللغة تصبح عندئذ مثبته وبراقة : بل على العكس ، فإنها تصبح مشحونة وخلافية أكثر حتى من أكثر النصوص الأدبية « تفكيكا » . فالمسألة أننا نستطيع عندئذ أن نرى ، بطريقة عملية وليست أكاديمية النزعة ، ما يمكن أن يعد تحديدا ، وتحديدا ، واقناعا ، ويقينا ، وصدقا ، وتزييفا ، وما إلى ذلك - إضافة إلى رؤية ما هو مقتضى في تلك التعريفات أبعد من اللغة . إلا أن التفكير الأنجلو - سكسوني يتجاهل هذا المجال الواقعي للصراع بدرجة كبيرة ، ويواصل تدبيج نصوصه النقدية المغلفة . وهذه النصوص مغلفة بالضبط لأنها فارغة : فلا يمكن عمل الكثير بها أبعد من الاعجاب بالقسوة التي جرى بها تدوير كل الجزئيات الإيجابية للمعنى النصي . وهذا التدوير يمثل ضرورة في لعبة التفكير الأكاديمية : لأن بإمكانك التأكد من أنه إذا كان تقريرك النقدي الخاص عن التقرير النقدي لشخص آخر عن نص ما قد خلف في ثناياه أصغرحيات المعنى « الإيجابي » فإن شخصا آخر سيأتى ويفكك تقريرك النقدي بدوره . أن هذا التفكير هو لعبة - سلطة ، صورة مرواية للمنافسة الأكاديمية الأرثوذكسية . والفرق أن النصر الآن ، في انعطافة دينية إلى الايديولوجيا القديمة ، يتحقق عن طريق الإخلاء Kenosis أو إفراغ - الذات : فالرابع هو من تمكن من التخلص من كل أوراق اللعب التي معه وجلس خلو اليدين .

إذا بدأ أن التفكير الأنجلو - أمريكي يشير إلى آخر مراحل نزعة شك ليبرالية مألوفة في التاريخ الحديث لكلا المجتمعين ، فإن القصة في أوروبا أعقد بعض الشيء . إذ بينما أفسحت الستينات الطريق للسبعينات ، بينما خبت

الذكريات الكرنفالية لعام ١٩٦٨ وتغذرت الرأسمالية العالمية في الازمة الاقتصادية ، فإن بعضاً من ما بعد - البنيويين الفرنسيين المرتبطين أصلاً بالصحيفة الادبية الطليعية *Tel Quel* انتقلوا من الماوية المكافحة إلى المناهضة الصاخبة للشيوعية . في فرنسا السبعينات ، كان بمقدور ما بعد - البنيوية ، بضمير مستريح ، أن تمتدح آيات الله الايرانيين ، وأن تحتفى بالولايات المتحدة الامريكية باعتبارها الواحة الوحيدة الباقية للحرية والتعددية في عالم مقسم ، وأن توحى بأنواع مختلفة من الصوفية الرائعة كحل لشعور البشر . لو استطاع «سوسير» التنبؤ بمصير ما يده ، فربما كان قد اختار ألا يخرج عن اعراب المضاف اليه في اللغة السنسكريتية * .

الا ان حكاية ما بعد - البنيوية ، شأنها شأن كل الحكايات ، لها جانب آخر . فإذا كان التفكيريون الامريكيون يعتبرون أن مشروعهم النصي مخلصاً لروح جاك ديريدا ، فإن أحد من لم يفعلوا كان جاك ديريدا . فقد لاحظ جاك ديريدا أن استخدامات امريكية معينة للتفكيك تعمل لتأكيد «إنغلاق مؤسسي» ، يخدم المصالح السياسية والاقتصادية السائدة في المجتمع الامريكي^(٤) . ان ديريدا يحاول بوضوح عمل ما هو أكثر من تطوير تقنيات جديدة للقراءة :فالتفكيك بالنسبة لممارسة سياسية في النهاية ، محاولة هدم المنطق الذي يحافظ به على قوته نسق معنى من الفكر ، ومن ورائه نسق كامل من البنيات السياسية والمؤسسات الاجتماعية . فهو يسعى ، عبثاً ، إلى انكار وجود حقائق ، ومعان ، وهويات ، ومقاصد ، واستمراريات تاريخية محددة نسبياً ، بل أنه يسعى بالأحرى إلى رؤية تلك الأشياء على أنها تأثيرات تاريخ أشمل وأعمق - اللغة ، واللا وعي ، والمؤسسات والممارسات الاجتماعية . أما أن عمله ذاته كان لا تاريخياً بشكل فظ ، ومراوغاً سياسياً وفي الممارسة متناسياً للغة بوصفها «خطاباً» فهذا ما لايجب انكاره : فلا يمكن وضع أي تعارض ثنائي بين ديريدا « أصيل » وبين مساوئ أتباعه . لكن الاعتقاد الواسع الانتشار بأن التفكير ينكر وجود أي شيء سوى الخطاب ، أو يؤكد مجالاً من الاختلاف الخالص يذوب فيه كل معنى أو هوية ، هو تصوير ساخر لعمل ديريدا ذاته ولاكثر ما نتج عنه فائدة .

* بدأ سوسير حياته العملية بدراسة اللغة السنسكريتية - م

كذلك لن يفيد أن نرفض ما بعد - البنيوية بوصفها مجرد نزعة قوضوية أو مذهب لذة ، مهما كانت هذه المؤتلفات واضحة للعيان . فقد كانت ما بعد - البنيوية على حق في لوم السياسة اليسارية الارثوذكسية في زمنها على اخفاقها : ففي أواخر الستينات وأوائل السبعينات ، بدأت تظهر أشكال سياسية جديدة وقف أمامها اليسار التقليدي مشدوها ومتريدا . وكانت استجابته الفورية هي إما أن يقلل من شأنها ، أو يحاول امتصاصها كاجزاء فرعية من برنامجه . لكن الحضور السياسي الجديد الذي لم يكن ليستجيب لأى من التكتيكين كان هو الحركة النسائية الصاعدة في أوروبا والولايات المتحدة . فقد رفضت الحركة النسائية التركيز الاقتصادي الضيق لأغلب الفكر الماركسي الكلاسيكي ، وهو تركيز كان عاجزا بوضوح عن شرح الاوضاع الخاصة للنساء كمجموعة اجتماعية مضطهدة ، أو عن الاسهام في تغيير هذه الاوضاع بشكل ملحوظ . إذ رغم أن اضطهاد النساء هو في الحقيقة واقع مادي ، مسألة أمومة ، وعمل منزلي ، وتمييز في الوظائف ، وأجور غير متكافئة ، فلا يمكن اختزاله إلى هذه العوامل : لأنه أيضا مسألة ايديولوجيا جنسية ، مسألة الطرق التي يتخيل بها الرجال والنساء أنفسهم وأحدهم الآخر في مجتمع يسيطر عليه الذكور ، مسألة مدركات وسلوك تتراوح بين ما هو صريح بشكل قاس - وما هو لا شعوري بشكل عميق . وإى سياسة تخفق في وضع تلك الأمور في قلب نظريتها وممارستها كان من المقدر لها أن تجد نفسها ملقاة في مزبلة التاريخ . ولأن نزعة التمييز الجنسي Sexism وأدوار الجنسين هي أمور ترتبط بأعمق الابعاد الشخصية للحياة الانسانية ، فإن أى سياسة تقمض عينها عن خبرة الذات الانسانية تكون كسيحة من البداية . وقد كان الانتقال من البنيوية إلى ما بعد - البنيوية استجابة ، في جزء منه ، لهذه المطالب السياسية . وبالطبع ، ليس صحيحا أن الحركة النسائية لديها احتكار « للخبرة » ، كما يجري التلميح أحيانا : فماذا كانت الاشتراكية ان لم تكن الآمال والرغبات المرة للملايين عديدة من الرجال والنساء عبر الاجيال ، عاشوا وماتوا أحيانا باسم شيء أكبر من « مذهب المجموع الكلي » أو من أولوية الاقتصادى ؟ كذلك لا يكفي أن نمثل identify بين الشخصى والسياسى : فكون الشخصى سياسيا أمر صحيح بشكل عميق ، لكن ثمة كذلك معنى هام يكون به الشخصى كذلك شخصيا والسياسى سياسيا . ولا يمكن اختزال النضال السياسى إلى ما هو شخصى ، أو العكس بالعكس . لقد رفضت الحركة

النسائية عن حق أشكالاً تنظيمية جامدة معينة ونظريات سياسية معينة « مفرطة في كليتها » ، لكنها وهى تفعل ذلك كثيراً ما أعطت الأولوية للشخصى ، والعفوى ، والخبراتى وكان هذه الأشياء تقدم استراتيجىة سياسية كافية ، وكثيراً ما رفضت « النظرية » بطرق لا تكاد تتميز عن معاداة - المثقفين الشائعة ، وفى بعض قطاعاتها بدت لا مبالية بمعاناة أى شخص باستثناء النساء ، وكذلك بمسألة عزيمتهن السياسىة ، مثلما بدأ بعض الماركسيين لامباليين باضطهاد أى شخص باستثناء الطبقة العاملة .

وهناك علاقات أخرى بين الحركة النسائية وما بعد- البنويية . فمن بين كل التعارضات الثنائىة التى سمعت ما بعد - البنويية إلى حلها ، ربما كان أخبثها ذلك التعارض المراتبى بين الرجال والنساء . وقد بدأ أطولها أمداً بالتأكيد : فما من زمن فى التاريخ لم يكن فيه نصف الجنس البشرى منفياً وخاضعاً بوصفه كائناً معيياً ، ومخلوقاً أدنى غريباً . وبالطبع ، لم يكن يمكن تصحيح هذه الحقيقة المذهلة بواسطة تقنية نظرية جديدة ، بل أصبح من الممكن رؤية كيف أن ايديولوجيا هذا التناحر تتضمن وهما متناقضيين ، رغم أن النزاع بين الرجال والنساء كان شديد الواقعية تاريخياً . وإذا كان ما أبقاه فى مكانه هو المنافع المادية والفيزيكية التى تعود على الرجال منه ، فقد أبقته فى مكانه أيضاً بنية معقدة من الخوف ، والرغبة ، والعدوان ، والماسوكية ، والقلق تتطلب الفحص بصورة ملحة ، فلم تكن الحركة النسائية موضوعاً منعزلاً ، « حملة » خاصة إلى جانب غيرها من المشروعات السياسىة ، بل كانت بعداً يضىء وي طرح للتساؤل كل جانب من جوانب الحياة الشخصىة ، والاجتماعية ، والسياسية . ورسالة الحركة النسائية ، كما يفسرها بعض من هم خارجها ، ليست مجرد أن النساء يجب أن تكون لهن المساواة فى السلطة والمكانة مع الرجال ، بل أنها تساؤل عن كل تلك السلطة والمكانة . ليست الأمر أن العالم سيكون أفضل مع المزيد من مشاركة الاناث فيه ، بل إنه بدون « اضمفاء الطابع الانثوى » Feminization على التاريخ البشرى ، ليس من المحتمل بقاء العالم .

مع ما بعد - البنويية ، نكون قد تابعنا قصة نظرية الأدب الحديث حتى وقتنا الحاضر . وضمن نطلق ما بعد - البنويية « ككل » . توجد نزاعات واختلافات حقيقية لا يمكن التنبؤ بتاريخها المستقبلى . فثمة أشكال من

ما بعد - البنيوية تمثل 'انسحاباً' ذا نزعة لذية من التاريخ ، عقيدة في الالتباس أو فوضوية غير مسئولة ، وثمة أشكال أخرى ، مثلما الحال مع الأبحاث البارزة الثراء للمؤرخ الفرنسي ميشيل فوكو ، والتي تشير إلى اتجاه أكثر ايجابية رغم ما تنطوى عليه من مشكلات حادة . وثمة أنماط من النزعة النسائية « الراديكالية » تشدد على التعددية ، والاختلاف ، والفصل الجنسي ، وثمة أيضاً أشكال من النزعة النسائية الاشتراكية التي ، بينما ترفض النظر إلى نضال النساء كمجرد عنصر أو قطاع فرعي في حركة قد تسيطر عليه وتجرفه ، فإنها تتمسك بأن تحرير الجماعات والطبقات الأخرى في المجتمع ليس ضرورة أخلاقية وسياسية في ذاتها فحسب ، بل كذلك شرطاً ضرورياً (رغم أنه ليس كافياً بحال) لانعتاق النساء .

لقد طوفنا ، على أية حال ، بدءاً من اختلاف سوسير بين العلامات إلى أقدم اختلاف في العالم ، وهذا هو ما نستطيع الآن أن نواصل استكشافه .

التحليل النفسى

في الفصول القليلة الماضية ، أشرت إلى وجود علاقة بين التطورات في نظرية الأدب الحديثة وبين الاضطراب السياسى والايديولوجى للقرن العشرين . لكن ذلك الاضطراب لا يكون أبداً مجزء حروب ، وتدهورات اقتصادية ، وثورات : فكذلك يَحْبُرُهُ من يقعون في أسره بأشد الطرق الشخصية حميمة . إنه بمثابة أزمة في العلاقات الانسانية ، وفي الشخصية الانسانية ، مثلما هو اختلاج اجتماعى . وهذا بالطبع ، لا يعنى القول بأن القلق ، والخوف من الاضطهاد ، وانشطار الذات هى خبرات خاصة بالحقة الممتدة من ماثيو أرنولد إلى بول دى مان : إذ يمكن العثور عليها خلال كل التاريخ المكتوب . اما ما يمكن أن يكون ذا دلالة بالفعل فهو أن تلك الخبرات قد تأسست خلال هذه الفترة بطريقة جديدة كمال منهجى للمعرفة . هذا المجال من المعرفة يعرف باسم التحليل النفسى Psychoanalysis ، وقد طوره سيجموند فرويد Sigmund Freud في فيينا أواخر القرن التاسع عشر ، ومذهب فرويد هو ما أودَّ الآن أن ألخصه بإيجاز .

« إن الجافز للمجتمع الانسانى هو حافز اقتصادى في نهاية المطاف » . كان فرويد ، وليس ماركس ، هو الذى أصدر هذا الحكم ، في كتابه محاضرات تمهيدية في التحليل النفسى Introductory Lectures on Psychoanalysis . إن ما سيطر على التاريخ الانسانى حتى الآن هو الحاجة إلى العمل ؛ وهذه الضرورة القاسية تعنى بالنسبة لفرويد أننا لابد أن نكتب بعضاً من ميولنا للمتعة والسرور . فلولم يُطلب منا العمل لكى نحيا ، لكننا قد استلقينا طول اليوم دون أن نفعل شيئاً . وعلى كل كائن بشرى أن يعانى من هذا الكبت لما سمّاه فرويد « مبدأ اللذة » من جانب « مبدأ الواقع » ، لكن هذا

الكبت ، بالنسبة لبعضنا ، وجدلاً بالنسبة لمجتمعات بأسرها ، قد يصبح زائداً عن الحد ويجعلنا نمرض . وأحياناً ما نرحب بالامتناع عن الإشباع إلى حد بطول ، لكن تكون لدينا في العادة ثقة بعيدة النظر في أننا بإبرجائنا لمتعة فورية سنعوضها في النهاية ، ربما بشكل أكثر ثراءً . ونحن على استعداد لتحمل الكبت طالما وجدنا فيه فائدة لنا ؛ إلا أننا لو طُلب منا أكثر مما ينبغي ، فعن المحتمل أن نسقط فريسة المرض . هذا الشكل من المرض يُعرف باسم العُصاب *neurosis* ؛ وحيث أن كل الكائنات البشرية ، كما قلت ، لابد أن تكون مكبوتة بدرجة معينة ، فإن بالامكان الحديث عن الجنس البشرى على أنه « الحيوان العُصابي » ، حسب تعبير أحد شارحي فرويد . ومن المهم أن نرى أن ذلك العُصاب مرتبط بما هو إبداعي فينا كجنس ، مثلما يرتبط بأسباب تعاستنا . وإحدى طرق توافقنا مع الرغبات التي لا نستطيع تحقيقها هي « التسامي » بها ، ويعنى فرويد بذلك توجيهها صوب غاية تحظى بتقدير اجتماعي أكبر . فقد نجد متفصلاً لأواعياً للاحباط الجنسي في بناء الكبارى أو الكاتدرائيات . وبالنسبة لفرويد ، تتحقق الحضارة ذاتها بفضل ذلك التسامي *Sublimation* : فعن طريق تحويل وجهة غرائزنا وإخضاعها لهذه الأهداف الاسمي ، يجرى خلق التاريخ الثقافي ذاته .

وإذا كان ماركس قد نظر إلى نتائج حاجتنا للعمل في علاقتها بالعلاقات الاجتماعية ، والطبقات الاجتماعية ، وأشكال السياسة التي تستتبعها ، فإن فرويد ينظر إلى مضامينها بالنسبة للحياة النفسية . والتعارض أو التناقض الذي يقوم عليه عمله هو أننا لا نصبح ما نحن عليه إلا عن طريق كبت واسع النطاق للعناصر التي تدخل في تكويننا . ولسنا ، بالطبع ، واعين بذلك أكثر مما يكون الرجال والنساء بالنسبة لماركس واعين عموماً بالعمليات الاجتماعية التي تعدد حياتهم . وفي الحقيقة فإننا ، بالتعريف ، لا يمكن أن نكون واعين بهذه الحقيقة ، حيث أن المكان الذي نحيل إليه الرغبات التي لا نستطيع تحقيقها يعرف باسم اللاوعي *unconscious* . إلا أن السؤال الذي يثور على الفور هو لماذا يجب أن تكون الكائنات البشرية هي الحيوان العصابي ، وليس القواقع أو السلاحف . ربما كان هذا مجرد إضفاء رومانسي للطابع المثالي على تلك المخلوقات وإنما في الخفاء أكثر عصابية بكثير مما نظن ، لكنها تبدو

متوافقة بما يكفى للمراقب الخارجى ، حتى لو تضمن سجلها حالة أو حالتين من الشلل الهستيرى .

ولإحدى السمات التى تميز للكائنات البشرية عن الحيوانات الأخرى هى أننا ، ولأسباب تطورية ، نولد بينما نكاد نكون عاجزين تماماً ونعتمد كلياً فى بقائنا على رعاية أعضاء النوع الأكثر نضجاً ، والذين عادةً ما يكونون أبائنا . إننا جميعاً نولد « قبل الأوان » . ويدون تلك الرعاية الفورية ، والمستمرة فإننا نموت بسرعة بالغة . هذا الاعتماد الممتد بشكل غير عادى على أبويننا هو أمر مادى تماماً فى المقام الأول ، مسألة تغذية وحفظ من الأذى : إنه مسألة إشتباع ما يمكن تسميته « غرائزنا » instincts ، ونعنى بها الحاجات الثابتة بيولوجيا لدى الكائنات البشرية للتغذية ، والدفع ، وما إلى ذلك (وغرائز الحفاظ على الذات هذه ، كما سنرى ، أكثر ثباتاً بكثير من « الدوافع » drives ، التى كثيراً ما تغير طبيعتها) . لكن اعتمادنا على أبويننا فى تقديم هذه الخدمات لا يتوقف عند حدود ما هو بيولوجى . فالطفل الصغير سيرضع ثدى أمه من أجل اللبن ، لكنه سيكتشف وهو يفعل ذلك أن هذا النشاط الجوهري بيولوجياً ممتع أيضاً ، وهذا ، بالنسبة لفرويد ، هو أول بزوغ للنشاط الجنسي Sexuality . ففم الطفل لا يصبح فقط عضواً لبقائه الفيزيقي بل منطقة إثارة شبقية erogenic zone ، سيعيد الطفل استثارته بعد عدة سنوات عن طريق مصّ إصبعه ، وبعد عدة سنوات أخرى عن طريق التقبيل . لقد اتخذت العلاقة بالأم بعداً جديداً ، ليبيدياً : لقد ولد النشاط الجنسي كنوع من الدافع كان لا ينفصل فى البداية عن الغريزة البيولوجية لكنه فصل نفسه عنها الآن واكتسب استقلالاً ذاتياً معنياً . إن النشاط الجنسي sexuality ، بالنسبة لفرويد ، هو ذاته « شذوذ » - « انحراف » عن غريزة حفاظ على الذات باتجاه هدف آخر .

وبينما ينمو الطفل ، تنشط مناطق إثارة شبقية أخرى : فالمرحلة القمية ، كما يسميها فرويد ، هى الطور الأول للحياة الجنسية ، وترتبط بالدافع إلى ضم الأشياء . وفى المرحلة الشرجية ، يصبح الشرج منطقة إثارة شبقية . ومع استمتاع الطفل بالإخراج يظهر إلى النور تعارض جديد بين الإيجابية والسلبية ، لم يكن معروفاً فى المرحلة القمية . والمرحلة الشرجية سادية ، لأن

الطفل يستمد لذة شبقية من الطرد والتدمير ، لكنها ترتبط أيضاً بالرغبة في الابقاء والسيطرة التملكية ، بينما يتعلم الطفل شكلاً جديداً من البراعة وتلاعياً برغبات الآخرين من خلال « منح » أو حجب البراز . أما المرحلة « القضيبية » التالية فتبدأ في تركيز ليبيدو الطفل (أو دافعه الجنسي) على الأعضاء التناسلية ، لكنها تسمى مرحلة « قضيبية » وليس مرحلة « أعضاء تناسلية » لأن العضو الذكري فقط هو المعترف به عند هذه النقطة ، طبقاً لفرويد . وفي رأى فرويد أن على الطفلة أن تقنع بالبطر ، « المكافء » للقضيب ، وليس بالمهبل .

إن ما يحدث في هذه العملية - رغم أن المراحل تتداخل ، ولا يجب النظر إليها على أنها تتابع صارم - هو تنظيم تدريجي للدوافع الليبيدية ، لكنه تنظيم ما زال متمحوراً حول جسم الطفل ذاته . والدوافع نفسها بالغة المرونة ، وليست ثابتة بأي معنى مثل الغريزة البيولوجية : فموضوعاتها متماصة وقابلة للحل ، ويمكن لدافع جنسي أن يستبدل نفسه بآخر . وما يمكننا أن نتخيله في السنوات المبكرة من حياة الطفل ليس ، إذن ، ذاتاً موحدة تواجه وترغب في موضوع مستقر ، بل مجال قوة معقد ، ومتغير ، تكون فيه الذات (الطفل نفسه) واقعة في أحبولة ومشتمة ، وليس لها بعد مركز هوية والحدود بينها وبين العالم الخارجى غير محددة . وداخل هذا المجال للقوة الليبيدية ، تظهر الموضوعات وأشباه - الموضوعات وتختفى ثانية ، وتغير أماكنها بطريقة كاليدوسكوبية* ، وبين تلك الموضوعات يحتل جسم الطفل موضعاً بارزاً بينما يتداخل غيره تفاعل الدوافع . وينكث للمرأة الحديث عن هذا أيضاً على أنه « إثارة ذاتية » ، auto-eroticism ، يُدرج ضمنها فرويد أحياناً كل النشاط الجنسي للطفل : حيث يستمد الطفل بهجة شبقية من جسمه ذاته ، لكن دون أن يستطيع بعد النظر إلى جسمه على أنه موضوع مكتمل . وهكذا يجب تمييز الاثارة الذاتية عما سيسميه فرويد « النرجسية » ، naricissism ، وهي حالة يتم فيها التركيز على جسم المرء أو أناته ككل ، أو أخذه كموضوع للرغبة

Cathexed

* نسبة إلى الكاليدوسكوب Kaleidoscope : وهو أداة بها قطع من الزجاج الملون تعكس ألواناً وأشكالاً لا نهائية بمجرد أى حركة - م

ومن الواضح أن الطفل في هذه الحالة لا يكون حتى بصورة مرتقبة مواطناً يمكن الاعتماد عليه في أداء عمل يومي شاق . فهو فوضوي ، وسادي ، وعدواني ، ومنكفيء على ذاته ، ويبحث عن المتعة بلا هوادة ، تحت نير ما يسميه فرويد مبدأ اللذة ، كما أنه لا يكن أى احترام للاختلافات بين الجنسين . فلم يعد بعد ما يمكن أن نسميه « ذاتاً محدّدة الجنس » gendered subject : إنه يندفع مع الدوافع الجنسية ، لكن هذه الطاقة اللببيدية لا تعترف بأى تمييز بين المذكر والمؤنث . وإذا كان للطفل أن ينجح في الحياة على الإطلاق ، فبديهي أنه يجب أن يؤخذ من يده ، والآلية التي يحدث بها ذلك هي عقدة أوديب Oedipus complex الشهيرة لدى فرويد . فالطفل الذي يظهر من المراحل قبل - الأوبيدية التي تتبعناها ليس فقط فوضوياً وسادياً بل ينزع أيضاً إلى غشيان المحارم : فارتباط الطفل الذكر الوثيق بجسم أمه يقوده إلى رغبة لا شعورية في الاتحاد الجنسي معها ، بينما الطفلة ، التي كانت عل ينحو مماثل مرتبطة بالأم ومن ثم فإن أول رغبة لها دائماً ما تكون رغبة جنسية مثلية ، تبدأ في تحويل اللببيدو تجاه الأب . أى أن العلاقة « الديادية » dyadic أو الثنائية المبكرة بين الطفل والأم ، قد انفتحت الآن لتصبح مثلثاً يتكون من الطفل وكلا الوالدين ، وبالنسبة للطفل ، سيبدو الوالد من نفس الجنس كغريم في مشاعره تجاه الوالد من الجنس الآخر .

وما يدفع الطفل - الذكر للتخلي عن رغبته المحارمية في الأم هو تهديد الأب بإخصائه . هذا التهديد ليس بحاجة إلى أن يقال ؛ لكن الطفل الذكر ، بإدراكه أن الطفلة هي نفسها « مخصية » ، يبدأ في تخيل ذلك على أنه عقاب قد ينزل به . هكذا يكبت رغبته المحارمية في تسليم قلق ، ويتوافق مع « مبدأ الواقع » ، يخضع لأبيه ، ويبعد نفسه عن أمه ، ويعزى نفسه بالعزاء اللاواعي في أنه ، رغم أنه لا يستطيع الآن إزاحة أبيه وامتلاك أمه ، فإن أباه يرمز إلى موضع ، إلى إمكانية ، سيكون هو قادراً على توليه وعلى تحقيقها في المستقبل . إذا لم يكن أباً الآن ، فسوف يكون فيما بعد . يقيم الطفل سلاماً مع أبيه ، ويتوحد معه ، وهكذا يدخل إلى الدور الرمزي للرجولة . لقد أصبح ذاتاً محدّدة الجنس ، متجاوزاً لعقدة أوديب ، لكنه يعمل ذلك يكون قد دفع برغبته المحرمة إلى مكان خفى ، يكون قد كتبها إلى المكان الذي نسميه اللاوعي . وليس هذا مكاناً كان جاهزاً ومنتظراً تلقى تلك الرغبة : بل إنه مكان

انتجه ، وقتحه ، فعل الكبت الاولى هذا . كرجل قى طور التكوين ، سينمو الصبى الآن ضمن إطار تلك الصور والممارسات التى يتصادف أن مجتمعه يعرفها على أنها « ذكورية » ، ويوماً ما سيكون هو نفسه أباً ، وهكذا يحفظ مجتمعه بالمساهمة فى عملية إعادة الانتاج الجنسية . والليبدو المبكر المشتت قد أصبح منظماً من خلال عقدة أوديب على نحو يمحوره حول النشاط الجنسى للأعضاء التناسلية . وإذا عجز الصبى عن تجاوز عقدة أوديب بنجاح ، فسوف يكون غير مؤهل جنسياً لهذا الدور : سوف يرفع صورة أمه فوق كل النساء الأخريات ، مما سيؤدى ، بالنسبة لفرويد ، إلى الجنسية المثلية ، أو يكون الاقرار بأن النساء « مخصيات » قد جرحه بعمق بحيث يصبح عاجزاً عن التمتع بإشباع العلاقات الجنسية معهن .

أما قصة مرور الصبية الصغيرة خلال عقدة أوديب فهى أقل استقامة من ذلك بكثير . ويجب أن نقول من البداية أن فرويد لم يكن فى أى موضع أكثر تمطية فى التعبير عن مجتمعه الخاضع لسيطرة الذكر منه فى حيرته إزاء الجنسية المؤنثة - « القارة المظلمة » ، كما سماها ذات مرة . وسوف نتاح لنا الفرصة فيما يلى للتطبيق على مواقفه المتحاملة تجاه النساء والتى تحط من شأنهن ، وتشوّه عمله ، وتقريره عن عملية المرور بعقدة أوديب لدى الصبية لا يمكن بحال فصلها بسهولة عن نزعة التمييز الجنسى هذه Sexism . فالصبية ، بإدراكها لدونيتها لأنها « مخصية » ، تتحول بخيبة أمل عن أمها « المخصية » بصورة مماثلة إلى محاولة إغراء والدها ، لكن حيث أن هذه المحاولة مقضى عليها بالفشل ، فلا بد لها فى النهاية أن تتحول ثانية وعلى مضض إلى أمها ، وتقوم بالتوحد معها ، وتتولى دورها الجنسى الأنثوى ، وبصورة لا واعية تستبدل القضيب الذى تحسده لكن لا يمكنها امتلاكه أبداً بطفل ، ترغب فى أن تتلقاه من الأب . وليس ثمة سبب واضح يجبر الصبية على التخل عن هذه الرغبة ، حيث لا يمكن تهديدها بالإخصاء لأنها « مخصية » فعلاً ؛ ومن ثم فإن من الصعب أن نرى الآلية التى يتم بها حل عقدة أوديب لديها . لأن « الإخصاء » ، بدلاً من حظر رغبتها المحارمة مثلاً فى حالة الصبى ، هو ما يجعلها معكنة بالدرجة الاولى . وقضلاً عن ذلك ، فإن الصبية لكى تتخل فى عقدة أوديب ، لابد أن تغير « موضوع الحب » لديها من الأم إلى الأب ، بينما لا يكون على الصبى إلا أن يواصل حب أمه ؛ وحيث أن تغيير موضوعات

الحب هو أمر صعب ، وأكثر تعقيداً ، فإن ذلك أيضاً يثير مشكلة بشأن عقدة أوديب لدى الإناث .

وقبل أن نترك مسألة عقدة أوديب ، لابد من التأكيد على محوريتها البالغة بالنسبة لعمل فرويد . فليست مجرد عقدة أخرى : إنها بنية العلاقات التي نصيح بها الرجال والنساء الذين نكونهم . إنها النقطة التي يتم عندها إنتاجنا وتأسيسنا كذوات ؛ وإحدى المشاكل بالنسبة لنا هي أنها دائماً آلية جزئية ، وناقصة بمعنى أن المعانى . إنها تحدد الانتقال من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع : من الانحصار في نطاق العائلة إلى المجتمع الواسع ، حيث أننا نتحول من غشيان المحارم إلى علاقات خارج العائلة ، ومن الطبيعة إلى الثقافة ، حيث يمكننا اعتبار علاقة الطفل بالأم « طبيعية » على نحو ما ، واعتبار الطفل ما بعد - الأوديبى كشخص يمر بعملية اكتساب موقع ضمن النظام الثقافى ككل . (إلا أن اعتبار علاقة الأم - الطفل « طبيعية » ، هو أمر يقبل الشك بشدة بمعنى معين : إذ لا يهم الطفل على الإطلاق من الذى يرباه فعلاً) . علاوة على ذلك ، فإن عقدة أوديب تمثل بالنسبة لفرويد بداية الاخلاق ، والقانون ، وكل أشكال السلطة الاجتماعية والدينية . وتحريم الأب الفعل أو التخلي لغشيان المحارم يُعد رمزاً لكل سلطة أعلى سيصادفها الطفل فيما بعد ؛ ومن خلال تمثل الطفل اللاواعى introjection لهذا القانون الأبوى (أى من خلال جعله قانونه) ، يبدأ الطفل في تشكيل ما يسميه فرويد « أناه الأعلى » Superego ، أى صوت الضمير المرهوب ، والمعاقب داخله .

بيدو ، إذن ، أن كل شيء قد أصبح الآن جاهزاً لتدعيم ادوار الجنسين ، وتأجيل الاشباع ، وقبول السلطة ، وإعادة إنتاج العائلة والمجتمع . لكننا نسينا اللاوعى ، الجامع ، غير القابل للاخضاع ، لقد طوّر الطفل الآن أنا أو هوية فردية ، ومكاناً خاصاً في المنظومات الجنسية ، والعائلية ، والاجتماعية ، لكنه لا يستطيع عمل ذلك ، إذا شئت القول ، إلا عن طريق فصل رغباته الأثمة ، وحبكتها في اللاوعى . فالذات الانسانية التي تبرز من العملية الأوديبية هي ذات منقسمة Split ، ممزقة بشكل خطير بين الوعى واللاوعى ، وبإمكان اللاوعى دائماً أن يعود فينتلبه . وفي الحديث الانجليزى المألوف ، عادة ما تستخدم كلمة « الوعى الباطن » subconscious بدل كلمة

« اللاوعى » ، unconscious ؛ لكن هذا يقلل من قيمة المغالطة otherness الجذرية اللاوعى . بتخيله على أنه مكان فى المتناول تحت السطح مباشرة . وهذا يقلل من قيمة الغرابة البالغة لللاوعى ، الذى هو مكان ولا - مكان ، لا يعبأ بالواقع مطلقاً ، ولا يعرف منطقاً أو نفعياً أو عليه أو تناقضاً ، ويكرس نفسه تماماً كما هى الحال للتفاعل الغريزى للدوافع وللبحث عن اللذة .

والأحلام هى « الطريق الملكى » إلى اللاوعى . فالأحلام تتيح لنا واحدة من اللحظات القليلة عنه أثناء عمله . والأحلام بالنسبة لفرويد هى أساساً تحققات رمزية لتمنيات لا واعية ؛ وهى مُصاغة فى شكل رمزى لأن هذه المادة لو تم التعبير عنها مباشرة لكانت صادمة ومزعجة بما يكفى لايقائنا . وحتى نزال بعض النعاس ، فإن اللاوعى يخفى ، ويلطف ، ويشوه معانيها بسماحة حتى تصير أحلامنا نصوصاً رمزية تحتاج إلى فك شفرتها . إن الانا الساهرة ما زالت تمارس عملها حتى أثناء حلمنا ، فافرضة « الرقابة » على صورة هنا أو مفسدة رسالة هناك ، ويضيف اللاوعى نفسه إلى هذا الغموض بأنماط أدائه الغريبة . فمن خلال اقتصاد الكسول ، يكتف معاً منظومة كاملة من الصور فى « عبارة » واحدة ؛ أو « يزيح » معنى موضوع معين إلى موضوع آخر مرتبط به على نحو ما ، وبذلك أنفث فى حلمى على سرطان بحرى العدوان الذى أحسه تجاه شخص يحمل هذا اللقب . والتكثيف والازاحة الدائمان للمعنى هذان يناظران ما حدده رومان ياكوبسون على أنه العمليتان الأوليتان للغة الانسانية : الا وهما الاستعارة (أى تكثيف المعانى معاً) ، والكناية (أى إزاحة معنى إلى آخر) . وهذا ما دفع المحلل النفسى الفرنسى جاك لاكان Jacques Lacan للتعلق بقوله أن « اللاوعى مُبين مثل لغة » . ونصوص - الحلم ملفزة أيضاً لأن اللاوعى فقير بعض الشيء فى تقنيات تمثيل ما يجب عليه قوله ، لانه يقتصر بدرجة كبيرة على الصور البصرية ، وإذا لا بد له عادة أن يترجم بحذق الدلالة اللفظية إلى دلالة بصرية : فقد يلتقط صورة مضرب racket تنس ليشير إلى تعامل مشبوه* . وعلى أية حال ، فإن الأحلام تكفى لتوضيح أن اللاوعى يتمتع بسعة الحيلة المثيرة للعجاب لكبير طهارة كسول ، سى الإمداد ، يقذف معاً أشد المكونات تنوعاً ليصنع منها خليطاً كيفما اتفق ،

* Racket : تعنى فى الانجليزية مضرب التنس وكذلك تعنى الخداع أو الابتزاز - م

مستبدلاً نوعاً من التوابل فرغ من جعبته بأخر ، متصرفاً بما يكون قد وصل إلى السوق ذلك الصباح مثلما يستمد الحلم بشكل انتهازى من «رواسب النهار» ، مازجاً بين أحداث وقعت خلال النهار أو مشاعر أحس بها المرء خلال النوم وبين صور مستمدة من أعماق طفولتنا .

تقدم الأحلام منفذنا الرئيسى ، وليس الوحيد ، إلى اللاوعى . فهناك أيضاً ما يطلق عليه فرويد اسم «الهفوات» *parapraxes* ، زلات اللسان غير المحسوبة ، وإخفاقات الذاكرة ، والأعمال غير المتقنة ، وأخطاء القراءة ، ونسيان أين وضع المرء الأشياء ، والتي يمكن إرجاعها إلى رغبات ومقاصد لا واعية .

كذلك يتبين وجود اللاوعى فى النكات ، التى تملك بالنسبة لفرويد محتوى لبيديا ، قلقاً أو عدوانياً بدرجة كبيرة . إلا أن اللاوعى أكثر ما يكون تدميراً فى الاضطراب النفسى بشكل أو بآخر . فقد تكون لدينا رغبات لا واعية معينة لا يمكن إنكارها ، لكنها كذلك لا تجرؤ على أن تجد لها متنفساً عملياً . وفى هذا الموقف ، تشق الرغبة طريقها لتخرج بالقوة من اللاوعى ، فتعترض الانا طريقها بشكل دفاعى ، ونتيجة هذا النزاع الداخلى هى ما نسميه العصاب . فبيد المريض فى تطوير أعراض تحمى ، فى أن واحد ، ضد الرغبة اللاواعية وتعبير عنها خفية ، بطريقة الحل الوسط . هذه العصابات قد تكون حواذية *obsessional* (الاضطراب للمس كل عمود نور فى الشارع) ، أو هستيرية *hysterical* (أن يصيب الذراع مشلولاً دون سبب عضوى معقول) ، أو عصابات قوبيا *phobic* (أن يكون المرء خائفاً دون سبب من الأماكن المفتوحة أو من حيوانات معينة) . خلف أنواع العصاب هذه ، يستكشف التحليل النفسى نزاعات لم تحل تعود جذورها إلى تطور الفرد المبكر ، ويحتمل أن تتركز فى اللحظة الأوديبية ، وفى الحقيقة ، فإن فرويد يطلق على عقدة أوديب اسم « نواة العصابات » . وعادة ما ستكون ثمة علاقة بين نوع العصاب الذى يبديه المريض ، وبين النقطة فى المرحلة قبل - الأوديبية التى أصبح فيها تطوره أو تطورها موقوفاً أو « مثبأ » *fixated* . وهدف التحليل النفسى هو كشف الأسباب الخفية للعصاب لتخليص المريض أو المريضة من صراعاته أو صراعاتها ، وبذلك يتم حل الأعراض المؤذية .

إلا أن ما هو أصعب بكثير في التغلب عليه هو حالة الذهان psychosis ، وفيه نجد أن الأنا ، نظراً لعجزها جزئياً عن كبت الرغبة اللاواعية مثلما في العصاب ، تقع تحت نيرها فعلياً . وإذا حدث ذلك ، تنقطع الرابطة بين الذات وبين العالم الخارجى ، ويبدأ اللاوعى في إقامة واقع هذيانى ، بديل ، وبعبارة أخرى ، فإن الشخص الذهانى قد فقد الاتصال مع الواقع في نقاط أساسية ، مثلما في البارانويا (جنون العظمة) paranoia والشيزوفرينيا (الفصام) Schizophrenia : إذا كان العصابى سيطور ذراعاً مشلولاً ، فإن الذهانى قد يعتقد أن ذراعه قد تحولت إلى خرطوم فيل . إن « البارانويا » تشير إلى حالة منتظمة بدرجة أو بأخرى من الهذيان ، الذى يُدرج تحته فرويد ليس هذيانات الاضطهاد فحسب ، بل كذلك القيرة الهذيانية وهذيانات العظمة . ويحدد جذر هذه البارانويا في دفاع لا واع ضد الجنسية المثلية : فالعقل ينكر هذه الرغبة بتحويل موضوع الحب إلى خصم أو مضطهد ، وبشكل منهجى يعيد تنظيم وتفسير الواقع ليؤكد هذا الشك . ويتضمن الفصام انفصلاً عن الواقع وانكفاء على الذات ، مع إنتاج مفرط للخيالات Fantasies لكنه منتهج بصورة فضفاضة : فكان « الهو » id ، أو الرغبة اللاواعية ، قد فاضت فأغرقت العقل الواعى بلا منطقيتها ، مُعقدة التداعيات والارتباطات الوجدانية وليس المفهومية بين الأفكار . وبهذا المعنى يكون للغة الفصامية شبه مثير بالشعر .

ليس التحليل النفسى نظريةً عن العقل الانسانى فحسب ، بل ممارسة لعلاج من يُعتبرون مرضى أو مضطربين عقلياً . وهذه العلاجات ، بالنسبة لفرويد ، لا تتحقق بمجرد أن نشرح للمريض ما هو خطأ فيه ، كاشفين له دوافعه اللاواعية . هذا جزء من ممارسة التحليل النفسى ، لكنه في ذاته لن يشفى أحداً . فرويد ليس عقلانياً بهذا المعنى ، يؤمن بأننا لو فهمنا أنفسنا أو العالم فقط لامكثنا اتخاذ الإجراء المناسب . وجوهر العلاج بالنسبة للنظرية الفرويدية هو ما يعرف باسم « الطرح » transference ، وهو مفهوم يجرى الخلط أحياناً في الذهن الشعبى بينه وبين ما يسميه فرويد « الإسقاط » projection ، أو إسباغ المشاعر والرغبات التى تخصنا فعلاً على الآخرين . ففى أثناء العلاج ، قد يبدأ المحلل analysand (أو المريض) بصورة لا واعية في « طرح » الصراعات النفسية التى يعانى منها على شخص المحلل

analyst . فمثلاً ، لو كانت لديه صعوبات مع والده ، فقد يضع المحلّ في هذا الدور بشكل لا واع . ويشير هذا مشكلة بالنسبة للمحلّ ، حيث أن هذا « التكرار » أو إعادة التمثيل الطقسية للصراع الأصلي هو إحدى طرق المريض اللاواعية لتجنب التصالح معه . إننا نكرر ، بصورة قهرية أحياناً ، ما لا نستطيع تذكره على نحو ملائم ، ولا نستطيع تذكره لأنه غير سار . لكن الطرح يتيح للمحلّ كذلك استبصاراً متميزاً بوجه خاص في حياة المريض النفسية ، في موقف محكوم يمكنه التدخل فيه . (أحد الأسباب العديدة التي توجب أن يمر المحللون النفسيون أنفسهم بعملية تحليل أثناء التمرين هو أن يصبحوا واعين بدرجة معقولة بعملياتهم هم اللاواعية ، وبذلك يقاومون لأقصى درجة ممكنة خطر « الطرح المضاد » counter-transferreing لمشكلاتهم الخاصة على مرضاهم) . وبفضل دراما الطرح هذه ، والاستبصارات والتدخلات التي تتحياها للمحلّ ، تأخذ مشكلات المريض بالتدرج في التحدد من جديد في علاقتها بالموقف التحليلي ذاته . وبصورة متناقضة ، فإن المشكلات التي يجرى تناولها في غرفة العيادة لا تكون بهذا المعنى هي نفس مشكلات المريض في الحياة الواقعية أبداً : وربما كان لها نوع من العلاقة « القصصية » بمشكلات الحياة الواقعية تلك مماثل لعلاقة النص الأدبي بمواد الحياة الواقعية التي يحولها . فلا أحد يترك غرفة العيادة وقد عولج من نفس المشكلات التي دخلها بها . ومن المحتمل أن تقاوم المريضة وصول المحلّ إلى لا وعيها عن طريق عدد من التقنيات المألوفة ، لكن لو سار كل شيء على ما يرام فإن عملية الطرح ستسمح لمشكلاتها بأن « تُحال » إلى الوعي ، ويفك علاقة الطرح في اللحظة المناسبة سيأمل المحلّ في تخليصها من هذه المشكلات . وإحدى الطرق الأخرى لوصف هذه العملية هي القول بأن المريضة تصبح قادرة على تذكر أجزاء من حياتها كانت قد كبتتها : إنها قادرة على أن تحكى حكاية جديدة ، أكثر اكتمالاً عن نفسها ، حكاية تفسر وتضفي المعنى على الاضطرابات التي تعاني منها . سيكون « العلاج بالكلام » ، كما يطلق عليه ، قد أحدث أثره .

وربما أمكن تلخيص عمل التحليل النفسي على أفضل نحو في أحد شعارات فرويد نفسه : « حيثما كان الهو ، سيكون الأنا » . حيث كان الرجال والنساء واقعين في القبضة المشدّة لقوى لم يكونوا قادرين على فهمها ، سوف

يسود عقلهم وتمالكهم لانفسهم . ومثل هذا الشعور يجعل فرويد يبدو عقلانياً أكثر مما كان فعلاً . فرغم أنه علق ذات مرة قائلاً أن لا شيء في النهاية يمكنه أن يصمد للعقل والخبرة ، فقد كان أبعد ما يكون عن التقليل من قيمة دهاء وعناد العقل : 'تقديره للقدرات البشرية محافظ ومتشائم بوجه عام : إذ تتملكنا رغبة في الاشباع وتجنب لأى شيء قد يحبطها . وفي عمله المتأخر ، يصل إلى حيث يرى الجنس البشرى معذباً في قبضة دافع مفزع للموت ، مأسوكية أولية تسلطها الذات على نفسها . والهدف النهائي للحياة هو الموت ، العودة إلى الحالة الخاملة المباركة التي لا يمكن فيها إيذاء الانا . إن الايروس Eros ، أو الطاقة الجنسية ، هي القوة التي تبني التاريخ ، لكنها أسيرة تناقض تراجمدى مع ثاناتوس Thanatos أو الدافع للموت.. ونحن لا نجاهد قُدماً إلا لندفع إلى الوراء باستمرار ، مجاهدين لكى نعود إلى حالة سابقة على كوننا واعين . والانا هي كيان بئس ، غير مستقر ، يمزقه العالم الخارجى ، وتؤبّخه تعنيفات الانا الأعلى القاسية ، وتلاحقه المطالب الجشعة ، التي لا تشبع للهو . وتعاطف فرويد مع الانا هو تعاطف مع الجنس البشرى ، الذى يكدر تحت سطوة المطالب التي تكاد الا تحتل والتي تقرضها عليه حُصارة مبنية على كبت الرغبة وإرجاء الاشباع . وكان يهزأ بكل الاقتراحات الطوباوية لتغيير هذا الوضع ، ولكن رغم أن الكثير من آرائه الاجتماعية كانت تقليدية وسلطوية ، فإنه كان يُحَبِّذ على نحو ما محاولات إلغاء أو على الأقل إصلاح مؤسسات الملكية الخاصة والدولة القومية . وكان يفعل ذلك لأنه كان مقتنعاً اقتناعاً عميقاً بأن المجتمع الحديث قد أصبح استبدادياً في قمعيته . وكما جادل في عمله مستقبل وهم The Future of an Illusion ، فإنه إذا لم يتطور مجتمع ما ليتجاوز النقطة التي يعتمد فيها إشباع مجموعة من أعضائه على قمع مجموعة أخرى ، فمن المفهوم أن أولئك المقموعين لابد أن ينمو لديهم عداة عنيف تجاه ثقافة جعل عملهم وجودها ممكناً ، لكن نصيبهم من ثرواتها بالغ الضالة . يعلن فرويد أنه « من نافلة القول أن حضارة تترك عدداً بالغ الضخامة من المشاركين فيها دون إشباع وتدفعهم إلى التمرد ، ليس لها ولا تستحق إمكانية وجود دائم » .



من المحتمل لاي نظرية في تعقيد وإصالة نظرية فرويد أن تكون مصدراً لجدال عنيف . وقد هوجمت الفرويدية بناء على أسس كثيرة جداً ، ولا يجب اعتبارها غير إشكالية بأية حال . فثمة ، مثلاً ، مشكلات تتعلق بكيفية اختبارها لتعاليمها ، وبما يمكن اعتباره دليلاً على أو ضد مزاعمها ؛ وبما لاحظ عالم نفس سلوكي أمريكي في محادثة فإن : « المشكلة مع عمل فرويد هي أنه ليس مجرد خصية ! » وبالطبع ، يتوقف كل شيء على ما تعنيه بكلمة « قابل للاختبار » ، لكن يبدو صحيحاً أن فرويد يستدعي أحياناً مفهوماً للعلم من القرن التاسع عشر لم يعد مقبولاً حقا . ورغم أن عمله يجاهد ليصبح نزيهاً وموضوعياً ، فإنه مصطبغ بأكمله بما يمكن تسميته « الطرح المضاد » ، وتُشكله رغباته اللاواعية وتشوّهه أحياناً معتقداته الايديولوجية الواعية . وقيم التمييز الجنسي التي لمساها فيما سبق هي حالة في هذا الصدد . ربما لم يكن فرويد أكثر أبوية في نظريته من غالبية ذكور فيينا في القرن التاسع عشر ، لكن نظريته للنساء على أنهن سلبيات ، ونرجسيات ، وماسوكيات ، وحاسدات - للقضيب ، وذوات ضمير أقل يقظة من الناحية الأخلاقية من الرجال ، قد لقيت نقداً متفحصاً من أنصار النزعة النسائية^(١) . وليس على المرء إلا أن يقارن لهجة فرويد في دراسة حالة امرأة شابة (دورا) بلهجته في تحليل صبي صغير (هانز الصغير) ليدرك الاختلاف في الموقف الجنسي : فهو حاد ، ومتشكك ، وأحياناً يخطئ الهدف بشكل غريب في حالة دورا ؛ بينما نجده عبقرياً ، وعطوفاً ، ومعجباً تجاه هانز الصغير ، هذا الفيلسوف الفرويدي النمطي .

وتعادل ذلك في الخطورة الشكوى من أن التحليل النفسي كعمارة طبية يعد شكلاً من أشكال السيطرة الاجتماعية القمعية ، يصنف الأفراد ويجبرهم على الاتساق مع تعريفات تعسفية « للسواء » . وفي الحقيقة ، فإن هذه التهمة توجه عادة ضد الطب النفسي ككل ؛ ويقدر ما يتعلق الأمر بأراء فرويد الخاصة عن « السواء » ، فإن الاتهام باطل إلى حد كبير . فقد أوضح عمل فرويد ، بصورة مدوية ، درجة « مرونة » الليبيدو الفعلية وتنوعه في اختيار موضوعاته ، وكيف أن ما يسمى بالانحرافات الجنسية تشكل جزءاً مما نعتبره الجنسية السوية ، وكيف أن الجنسية المغايرة heterosexuality ليست بأية حال حقيقة طبيعية أو بديهية بذاتها . وحقيقى أن التحليل النفسي الفرويدي يعمل

في العادة بمفهوم معين عن « المعيار » الجنسي ؛ لكن هذا ليس معنى معطى من جانب الطبيعة .

وهناك انتقادات أخرى مألوفة لفرويد ، ليس من السهل إقامة الدليل عليها . أحدها هو مجرد نفاذ صبر يخص الفهم المشترك : إذ كيف يمكن لفتاة صغيرة أن تشتتني أبناً من أبيها ؟ وسواء كان هذا صحيحاً أم لا ، فليس « الفهم المشترك » هو الذى سيسمح لنا بأن نقرر . ويجب على المرء أن يتذكر الغرابة المقرطة للادعى كما يتبدى في الأحلام ، ويعدده عن عالم ضوء النهار الذى يخص الأنا ، قبل أن يندفع لرفض فرويد على هذه الأسس الحديثة . الانتقاد الشائع الآخر هو أن فرويد « يهبط بكل شيء إلى الجنس » - أنه ، بالمصطلح التقنى ، « من دعاة الجنس الشامل » a pan-sexualist . وهذا بالتأكيد أمر لا يمكن الدفاع عنه : فقد كان فرويد مفكراً ثنائياً بشكل جذرى ، ومبالغاً في ذلك دون شك ، وكان دائماً يوازن الدوافع الجنسية بقوى غير جنسية مثل « غرائز الأنا » ego-instincts في الحفاظ على الذات . وبذرة الحقيقة في تهمة داعية الجنس الشامل هي أن فرويد كان يعتبر الجنسية محورية ، بما يكفي للحياة الانسانية بحيث تقدم مكوّنًا لكل نشاطاتنا ؛ لكن هذا ليس إختزالية جنسية .

وأحد انتقادات فرويد الذى ما زال يُسمع أحياناً من اليسار السياسى هو أن فكره فردى النزعة - أنه يُحل أسباباً وتفسيرات نفسية « خاصة » محل الأسباب والتفسيرات الاجتماعية والتاريخية . هذا الاتهام يعكس سوء فهم جذرى للنظرية الفرويدية . هناك بالفعل مشكلة حقيقية حول كيفية ارتباط العوامل الاجتماعية والتاريخية بالادعى ، لكن إحدى نقاط عمل فرويد هي أنه يجعل من الممكن لنا أن نفكر في تطور الفرد الانسانى بعبارات اجتماعية وتاريخية . إن ما ينتجه فرويد ، في الحقيقة ، ليس أقل من نظرية مادية في تكوين الذات الانسانية . إننا نصبح ما نحن عليه عن طريق علاقة متبادلة بين الأجسام - عن طريق التفاعلات المعقدة التى تجرى خلال الطفولة بين أجسامنا وبين الأجسام التى تحيط بنا . وهذه ليست نزعة إختزالية بيولوجية : ففرويد لا يعتقد ، بالطبع ، أننا لسنا سوى أجسامنا ، وأن عقولنا مجرد انعكاسات لها . كما أنها ليست نموذجاً لا - اجتماعياً للحياة ، حيث أن الأجسام التى تحيط بنا ، وعلاقتنا معها ، محددة اجتماعياً دائماً .

وأدوار الوالدين ، وممارسات رعاية الطفل ، والصور والمعتقدات المرتبطة بكل ذلك هي أمور ثقافية قد تختلف بدرجة ملحوظة من مجتمع إلى آخر ومن نقطة في التاريخ إلى أخرى . إن « الطفولة » هي ابتكار تاريخي حديث ، ومدى التركيبات التاريخية المختلفة التي تشملها كلمة « عائلة » تجعل الكلمة نفسها محدودة القيمة . إلا أن الاعتقاد الذي يبدو أنه لم يتغير في هذه المؤسسات هو الافتراض بأن الفتيات والنساء أدنى من الصبية والرجال : هذا التحامل يبدو أنه يوجد بين كل المجتمعات المعروفة . ولما كان تحاملاً له جذوره العميقة في تطورنا الجنسي والعائلي المبكر ، فقد أصبح التحليل النفسي ذا قيمة رئيسية بالنسبة لبعض أنصار النزعة النسائية .

وأحد المنظرين الفرويديين الذين وجد لديهم أنصار النزعة النسائية معيناً لهذا الغرض هو المحلل النفسي الفرنسي جاك لاكان Jacques Lacan . وليس السبب أن لاكان مفكر مناصر للنزعة النسائية : فعلى العكس ، نجد أن مواقفه من الحركة النسائية متفطرسة ومحتقرة في جوهرها . لكن عمل لاكان محاولة أصيلة بشكل مذهل « لإعادة كتابة » الفرويدية ، وثيقة الصلة بكل من يهتمون بمشكلة الذات الانسانية ، ومكانها في المجتمع ، وبالدرجة الأولى علاقتها باللغة . وهذا الاهتمام الأخير هو السبب في أن لاكان مثير للاهتمام كذلك بالنسبة للمنظرين الأدبيين . وما يسعى لاكان لعمله في كتابه كتالوجات Ecrits هو إعادة تفسير فرويد على ضوء النظريات البنوية وما بعد البنوية في الخطاب ، وبينما يؤدي ذلك إلى مجموع من الأعمال أحياناً ما يكون مبهماً ، وملغزاً بصورة محيرة ، فإنه رغم ذلك مجموع أعمال لاكان لنا الآن من بحثه بإيجاز إذا كان لنا أن نرى كيفية ارتباط ما بعد - البنوية والتحليل النفسي في علاقات متبادلة .

لقد وصفت كيف أنه بالنسبة لفرويد ، عند نقطة مبكرة في تطور الطفل ، لا يكون ممكناً بعد التمييز الواضح بين الذات والموضوع ، بين نفسه وبين العالم الخارجي . هذه الحالة من الوجود هي التي يسميها لاكان « الخيالية » imaginary ، ويعني بذلك حالة نفتقر فيها إلى أي مركز محدد للذات ، فيها يبدو أن ما نملكه من « الذات » ينتقل إلى الموضوعات ، وتنقل الموضوعات إليه ، في تبادل مغلق لا يتوقف . في الحالة قبل - الأوبديية ، يحيا الطفل علاقة « تكافل عضوي » symbiotic مع جسم أمه تُضَيِّب أية حدود حادة بين

الإنثيين : إنه يعتمد في حياته على هذا الجسم ، لكن يمكننا بنفس الدرجة تخيل أن الطفل يخبر ما يعرفه عن العالم الخارجى على أنه يعتمد عليه . وهذا الاندماج في الهويتين ليس مباركاً كما يبدو ، طبقاً لما تقوله المنظرة الفرويدية ميلانى كلاين Melanie Klein : ففي سن مبكرة جداً ستتفاعل في داخل الطفل غرائز عدوانية بصورة قاتلة تجاه جسم الأم ، فيستعرض خيالات تمزيقه إرباً ويعانى من هذيانات بارانويا تصور له أن هذا الجسم سيدمره بدوره^(٧) .

وإذا تخيلنا طفلاً صغيراً يتأمل نفسه في مرآة - ما يسميه لكان « مرحلة المرأة » - لأمكننا أن نرى كيف أنه ، من داخل هذه الحالة « الخيالية » للوجود ، يبدأ في الحدوث أول تطور لذات لدى الطفل ، أول تطور لصورة - ذات متكاملة . فالطفل ، الذى ما زال غير متناسق فيزيقياً ، يجد صورة لنفسه موحدة بشكل سار منعكسة إليه في المرآة ، ورغم أن علاقته بهذه الصورة ، ما زالت من نوع « خيالى » - فالصورة في المرآة هي نفسه وليست نفسه في آن واحد ، ومازال يجرى تضبيب للذات والموضوع - فقد بدأ عملية إقامة مركز لذاته . وهذه الذات ، كما يوحى موقف المرأة ، هي ذات نرجسية أساساً : فنحن نصل إلى إحساس بـ « أنا » عن طريق مصادقة تلك « الأنا » منعكسة ثانية إلينا بواسطة شيء ما أو شخص ما في العالم . هذا الشيء هو في آن واحد جزء منا على نحو ما - فنحن نتوحد معه - لكنه ليست نحن ، إنه شيء غريب عنا . فالصورة التي يراها الطفل الصغير في المرآة هي بهذا المعنى صورة « مفترية » : فالطفل « يسيء التعرف » على نفسه فيها ، يجد في الصورة وحدة سارة لا يخبرها فعلاً في جسمه هو . إن الخيالى عند لكان هو بالضبط هذا المجال من الصور images التي نتوحد معها ، لكننا خلال نفس هذا الفعل ننقاد إلى إساءة إدراك وإساءة التعرف على أنفسنا . وبينما يكبر الطفل ، فسوف يواصل القيام بهذه التوحدات الخيالية مع الأشياء ، وهذه هي الكيفية التي سنتبنى بها أناه . بالنسبة للكان ، فإن الأنا هي مجرد هذه العملية النرجسية التي ندعم بها إحساساً خيالياً بذاتية موحدة عن طريق إيجاد شيء في العالم يمكننا أن نتوحد معه .

إننا ، في مناقشتنا للمرحلة قبل - الاوڤيية أو الخيالية ، نأخذ في اعتبارنا سجلاً للوجود ليس فيه فعلاً سوى طرفين : الطفل نفسه والشخص

الأخر، الذى عادة ما يكون الأم عند هذه النقطة، والذى يمثل الواقع الخارجى بالنسبة للطفل. لكن^١، وكما رأينا فى عرضنا لعقدة أوديب، فلا بد لهذه البنية « الثنائية » أن تفسح المجال لبنية « ثلاثية » : وهذا يحدث حين يدخل الأب ويقطع هذا المشهد المتناغم. والأب يعنى ما يسميه لكان القانون، الذى هو بالدرجة الأولى التحريم الاجتماعى على غشيان المحارم : تضطرب علاقة الطفل الليبيدية بالأم، وعليه البدء فى أن يرى فى شخصية الأب وجود شبكة عائلية واجتماعية أوسع ليس الطفل سوى جزء منها. والطفل ليس مجرد جزء فى هذه الشبكة فحسب، بل أن الدور الذى يجب أن يلعبه فيها محدد سلفاً بالفعل، مرسوم له من جانب ممارسات المجتمع الذى وُلد فيه. يفصل ظهور الأب الطفل عن جسد أمه، ومن خلال ذلك، كما رأينا، يدفع برغبته إلى الخفاء إلى اللاوعى. وبهذا المعنى، فإن أول ظهور للقانون، واستهلاك الرغبة اللاواعية، يحدثان فى نفس اللحظة : فحينما يقر الطفل بالتأبى أو التحريم الذى يرمز إليه الأب، عندها فقط يكبت رغبته المذنبه، وهذه الرغبة هى ذاتها ما نسميه اللاوعى.

والكى تحدث دراما عقدة أوديب على الإطلاق، لا بد أن يكون الطفل، بالطبع، قد أصبح واعياً وعياً خافئاً بالاختلاف بين الجنسين. ودخول الأب هو الذى يدل على هذا الاختلاف الجنسى، واحد المصطلحات الأساسية فى عمل لكان، ألا وهو القضيب، يحدد هذه الدلالة للتمييز بين الجنسين. فقط عن طريق قبول ضرورة الاختلاف الجنسى، ضرورة الأدوار المختلفة للجنسين، يمكن للطفل، الذى كان من قبل غير واثق بتلك المشكلات، أن « يكتسب الطابع الاجتماعى » على نحو مناسب. وأصالة لكان تتمثل فى إعادة كتابة هذه العملية، التى رأيناها من قبل فى عرض فرويد لعقدة أوديب، فى علاقتها باللغة. فبإمكاننا التفكير فى الطفل الصغير الذى يتأمل نفسه أمام المرأة كنوع من « الدال » - كشيء قادر على إضفاء المعنى - وفى الصورة التى يراها فى المرأة كنوع من « المدلول ». والصورة التى يراها الطفل هى « معناه » هو نفسه على نحو ما. هنا، نجد الدال والمدلول متحدتين بصورة متناغمة مثلاً نجدهما فى العلامة لدى سوسير. وبشكل بديل، يمكننا قراءة موقف المرأة على أنه نوع من الاستعارة : فأحد الجوانب (الطفل) يكتشف تشابهاً له فى آخر (الانعكاس). وهذه، بالنسبة للاكان، صورة مناسبة للخيالى ككل : ففى

هذا النمط من الوجود ، تعكس الأشياء نفسها أحدها في الآخر دون توقف في دائرة محكمة ، ولا تظهر بعد أى اختلافات أو انقسامات . إنه عالم من الامتلاء Plenitude ، ذئون نقص أو استبعاد من أى نوع : بالوقوف أمام المرأة ، يجد « الدال » (الطفل) « إكتمالاً » ، هوية مكتملة لا تشوبها شائبة ، في مدلول انعكاسه . لم تنفتح أية فجوة بعد بين الدال والمدلول ، بين الذات والعالم . والطفل حتى الآن هانىء لم تصبه مشكلات ما بعد - البنيوية - أى حقيقة أن اللغة والواقع ، كما رأينا ، ليسا متزامنين بنعومة مثلما قد يوحي هذا الموقف .

ومع دخول الأب ، يفرق الطفل في قلق ما بعد - البنيوية . وعليه الآن أن يدرك نقطة سوسير في أن الهويات لا تأتى إلا كنتيجة للاختلاف - أن طرفاً أوداتاً لا تكون ما هى عليه إلا باستبعاد أخرى . ونماله دلالة أن أول اكتشاف الطفل للاختلاف بين الجنسين يحدث تقريباً . في نفس الوقت الذى يكشف فيه اللغة نفسها . بكاء الطفل ليس علامة حقاً بل إشارة : إذ يشير إلى أنه يشعر بالبرد ، أو جوعان ، أو ما إلى ذلك . وحين يتوصل إلى اللغة ، يتعلم الطفل الصغير بصورة لا واعية أن علامة ما لا يكون لها معنى إلا بفضل اختلافها عن غيرها من العلامات ، كما يتعلم أن علامة ما تفترض سلفاً غياب الموضوع الذى تعنيه . إن لغتنا « تحل محل » الأشياء : فكل اللغات « استعارية » على نحو ما ، من حيث أنها تحل نفسها محل امتلاك مباشر ، غير لفظى للشئ ذاته . إنها تنقذنا من إزعاج لابوتانات* Laputans سوفت Swift* ، الذين يحملون على ظهورهم صُرة مليئة بكل الأشياء التى قد يحتاجونها في المناقشة ، ويرفعون هذه الأشياء عالياً بعضهم لبعض كطريقة للكلام . لكن مثلما يأخذ الطفل في تعلم هذه الدروس بصورة لا واعية في مجال اللغة ، فإنه كذلك يأخذ في تعلمها في عالم الجنسية . فوجود الأب ، الذى يرمز إليه القضيب ، يعلم الطفل أنه لابد أن يأخذ مكاناً في العائلة يتجدد بالاختلاف بين الجنسين ، بالاستبعاد (لا يمكن للطفلة أن تكون عشيقته والدها) ، وبالغياب (لابد للطفل أن يتخلى عن روابطه السابقة بجسم أمه) . ويتوصل إلى إدراك أن هويته كذات تتأسس بعلاقات الاختلاف والتماثل بالذوات

* لابوتان : هو أحد سكان جزيرة لابوتا Laputa الطائرة في رواية سوفت رحلات جاليفر - م

الأخرى حوله . وبقبول ذلك كله ، ينتقل الطفل من خانة الخيالي إلى ما يسميه
لاكأن « النظام الرمزي » Symbolic order : أى البنية المعطاة سلفاً للدوار
والعلاقات الاجتماعية والجنسية التى تشكل العائلة والمجتمع . إنه ، بتعبيرات
فرويد نفسه ، قد أنجز بنجاح العبور المؤلم خلال عقدة أوديب .

ورغم ذلك ، فليس كل شيء على ما يرام تماماً . لأن الذات التى تنبثق من
هذه العملية عند فرويد ، كما رأينا ، هى ذات « منقسمة » ، موزعة بشكل
جذرى بين الحياة الواعية للأناء والرغبة اللاوعية ، أو المكبوتة . هذا الكبت
الأولى للرغبة هو ما يجعلنا ما نحن عليه . ولابد للطفل الآن أن يستسلم لحقيقة
أنه لا يمكنه أبداً أن يصل مباشرة إلى الواقع ، وخصوصاً إلى جسد الأم الذى
أصبح الآن محرماً . لقد تم نفيه من هذا الامتلاك « المعتلى » الخيالي إلى عالم
اللغة « الفارغ » . واللغة « فارغة » لأنها مجرد عملية لا تنتهى من الاختلاف
والغياب : وبدلاً من أن يكون قادراً على امتلاك أى شيء فى امتلائه ، فإن الطفل
سيتحرك الآن ببساطة من دال إلى آخر ، على طول سلسلة لغوية من المفترض
أنها لا نهائية . فالدال يتضمن آخر ، وهذا الآخر يتضمن ثالث ، وهكذا إلى
ما لانهاية ad infinitum : لقد أفسح عالم المرأة « الاستعارى » مكانه لعالم
اللغة « الكنائى » . وعلى طول هذه السلسلة الكنائية من الدالات ، ستتتج
المعانى ، أو المدلولات ، لكن ما من شيء أو شخص يمكن أبداً أن يكون
« حاضراً » تماماً فى هذه السلسلة ، لأن تأثيرها ، كما رأينا مع ديريда ، هو
تقسيم والتمييز بين كل الهويات .

هذه الحركة المفترضة أنها لا نهائية من دال إلى آخر هى ما يعنيه لا كان
بالرغبة . فكل رغبة تنبع من نقص ، تجهد بلئله باستمرار . واللغة الانسانية
تعمل بواسطة هذا النقص : غياب الأشياء الواقعية التى تشير إليها
العلامات ، حقيقة أن الكلمات لا يكون لها معنى الا بفضل غياب واستبعاد
كلمات أخرى . أن ندخل اللغة ، إذن ، يعنى أن نصبح فريسة للرغبة : أن
اللغة ، كما يلاحظ لا كان ، هى « ما يجوف الوجود ليجعله رغبة » . اللغة
تقسم - articulates - امتلاء الخيالي : الآن لن يمكننا أبداً أن نجد
الراحة فى الشيء المفرد ، المعنى النهائى ، الذى سيضفى المعنى على ما عداه .
أن ندخل اللغة هو أن نفصل عما يسميه لا كان « الواقعى » هذا المجال الذى

لا يمكن بلوغه والذي هو دائما أبعد من متناول الدلالة ، دائما خارج النظام الرمزي . أننا منفصلون بوجه خاص ، عن جسد الأم ؛ فبعد الأزمة الأوديبية ، لن نعود أبدا قادرين على بلوغ هذا الشيء الثمين ، رغم أننا سننقى حياتنا كلها نتصيد . وعلينا أن نقضى أمرنا بدلا من ذلك بأشياء بديلة ، بما يسميه لا كان « الشيء أ. الصغيرة » « object little a » الذي نحاول به عبثا أن نسد الفجوة في مركز وجودنا ذاته . أننا نتحرك بين بدائل لبدائل ، استعارات لاستعارات ، عاجزين أبدا عن استعادة الهوية – الذاتية التقية (ولومتخيلة) والاكتمال الذاتى الذى عرفناه في الخيالى . وما من معنى أو موضوع « مفارق » (ترستندتالى) سيشكل أساسا لهذا التوق الذى لا ينتهى – أو إذا كان ثمة مثل هذا الواقع المفارق ، فإنه القضيبي نفسه ، « الدال المفارق » كما يسميه لا كان . لكن هذا ليس في الحقيقة شيئا أو واقعا ، ليس هو العضو الجنسى الذكرى الفعلى ؛ أنه مجرد محدد فارغ للاختلاف ، علامة على ما يفصلنا عن الخيالى ويزرعنا في مكاننا المقدور سلفا داخل النظام الرمزي .

ان لا كان ، كما رأينا في مناقشتنا لفرويد ، يعتبر أن اللاوعى مبني كلفة . وليس هذا فقط لأنه يعمل بواسطة الاستعارة والكنائية ؛ بل كذلك لأنه ، مثل اللغة نفسها بالنسبة لأنصار ما بعد – البنيوية ، ليس مكونا من علامات – معان مستقرة – بقدر ما هو مكون من الدالات . فلو حلمت بحصان ، فليس واضحا على الفور ما يدل عليه ذلك ؛ فقد تكون له معان عديدة متناقضة . قد يكون مجرد دال واحد ضمن سلسلة كاملة من الدالات لها ، بالمثل ، معان متعددة . أى أن صورة الحصان ليست علامة بالمعنى السوسيرى – فليس لها مدلول واحد محدد مربوط إلى ذيلها بأحكام – بل أنها دال يمكن أن يرتبط بمدلولات عديدة مختلفة . وقد يحمل هو نفسه آثار الدالات الأخرى المحيطة به . (لم أكن واعيا ، حين كتبت العبارة السابقة ، بالتلاعب بالألفاظ المتضمن في كلمتى « حصان » و « ذيل » ، فقد تفاعل دال مع آخر ضد قصدى الواعى) . ان اللاوعى هو مجرد حركة ونشاط دائمين للدالات ، التى عادة ما تكون مدلولاتها أبعد من متناولنا لأنها مكتوبة . وهذا هو السبب في أن لا كان يتحدث عن اللاوعى على أنه « انزلاق المدلول أسفل الدال » على أنه اضطحلال وتبخر دائمان للمعنى ، على أنه نص « حداثى » غريب يكاد يكون غير قابل للقراءة ومن المؤكد أنه لن يكشف أبدا للتفسير أسرارته النهائية .

ولو كان هذا الانزلاق والاختفاء الدائم للمعنى صحيحين بالنسبة للحياة الواعية ، لما أمكننا أبداً بالطبع أن نتحدث بشكل متماسك على الإطلاق . لو كانت اللغة برمتها ماثلة أمامي حين اتحدث ، فلن يمكنني أن أتلفظ بشيء على الإطلاق . ومن هنا ، فإن الأنا ، أو الوعي ، لا يمكنه أن يعمل إلا عن طريق كبت هذا النشاط المتدفق ، مثبتاً الكلمات إلى المعاني بصورة مؤقتة . وبين الحين والآخر ، فإن كلمة من اللا وعي لا يريد لها تدس نفسها في خطابي ، وهذه هي زلة اللسان أو الهفوة الفرويدية الشهيرة . أما بالنسبة للكان ، فإن كل خطابنا هو زلة لسان بمعنى من المعاني : وإذا كانت عملية اللغة زلقة وملتبسة كما يوحى بذلك ، فلن يمكننا أبداً أن نعني بدقة ما نقول وإن نقول أبداً بدقة ما نعني . إن المعنى دائماً هو على نحو ما تقرب ، شبه خطأ ، أخفاق جزئي ، يمزج اللا - معنى واللا - تواصل ويحيلهما إلى معنى وحوار . لا يمكننا بالتأكيد أن نتلفظ بالصدق بطريقة « نقية » دون توسط : ونفس لغة لا كان الملفزة ، لغة اللا وعي القائمة بذاتها ، يقصد منها الإيحاء بأن أى محاولة لنقل معنى مكتمل ، لا تشوبه شائبة بالكلام أو بالكتابة هي وهم قبل - فرويدي . أننا نحقق ، في الحياة الواعية ، معنى معيناً لأنفسنا على أنها ذات موحدة ، ومتماسكة بدرجة معقولة ، وبدون ذلك يكون الفعل مستحيلاً . لكن ذلك كله يجرى فقط على المستوى « الخيالي » للأنا ، التي لا تدرك أن تكون قمة جبل جليد الذات الإنسانية المعروفة للتحليل النفسي . أن الأنا هي وظيفة أو أثر لذات مبشرة دوماً ، ليست أبداً متطابقة مع نفسها ، مشدودة على طول سلاسل الخطابات التي تؤسسها . وثمة انقسام جذري بين هذين المستويين للوجود -- فجوة تتمثل بأشد الطرق درامية في فعل الإشارة إلى نفس في عبارة . فحين أقول « أنا غداً سأجزي نجيل المروج » ، فإن الـ « أنا » التي انطقها هي نقطة مرجعية قابلة للفهم على الفور ، ومستقرة بدرجة معقولة تعطي فكرة خاطئة عن الأعماق المظلمة للـ « أنا » التي تقوم بالنطق . « أنا » الأولى تعرفها النظرية اللغوية باسم « ذات المنطوق » Subject of the enunciation الذي تحدده العبارة ، أما « أنا » الثانية ، الأنا التي تتكلم العبارة ، فهي « الذات الناطقة » (ذات النطق) Subject of the enunciating أي ذات فعل الكلام نفسه . وخلال عملية الكلام والكتابة ، يبدو أن هاتين تحققتان نوعاً متسرعاً من الوحدة ، لكن هذه الوحدة من نوع خيالي . لأن « الذات الناطقة » ، أي الشخص الأدمي الفعلي الذي

يتكلم ، أو يكتب ، لا يمكنه أبداً أن يمثل نفسه تماماً فيما يقال : فما من علامة سيمكنها ، إذا شئت ، أن تلخص وجودى برمته ولا يمكننى أن أشير designate إلى نفسى فى اللغة الا بضمير مناسب . والضمير « أنا » يقوم مقام الذات المراوغة أبداً ، التى ستتزلق دوماً من خلال شبكات أى قطعة معينة من اللغة ، وهذا يعادل القول بأننى لا يمكننى أن « أعنى » وأن « أوجد » فى أن واحد . ولكن يؤكد هذه النقطة ، فإن لا كان يعيد بجسارة كتابة مقولة ديكاكارت « أنا أفكر ، إذن فانا موجود » على النحو التالى : « أنا لا أوجد حيث أفكر ، وأفكر حيث لا أوجد » .

ثمة تشابه مثير للاهتمام بين ما وصفناه لتونا وبين « أفعال النطق » تلك المعروفة باسم الأدب . ففى بعض الأعمال الأدبية ، وخصوصاً فى فن القص الواقعى ، ينجذب اهتمامنا كقراء ليس إلى « فعل النطق » إلى كيف يقال شيء ما ، من أى موقع يقال ولاى هدف يضعه أمامه ، بل يتجذب ببساطة إلى ما يقال ، إلى المنطوق نفسه . وإى منطوق « مجهول المؤلف » من هذا النوع من المرجح أن تكون له سلطة أكبر ، أن ينال موافقتنا بشكل أسهل ، من منطوق يجذب الانتباه إلى الكيفية التى يتركب بها المنطوق فعلاً . فلفحة وثيقة قانونية أو مرجع علمى قد تترك فنياً انطباعاً أو حتى تخيفنا لأننا لا نرى كيف جاءت اللغة إلى موضعها فى المقام الأول . ولا يسمح النص للقارئ بأن يرى كيف اختيرت الحقائق التى يتضمنها ، وما الذى استبعد ، ولماذا تم ترتيب هذه الحقائق بهذه الطريقة المعينة ، وما الافتراضات التى حكمت هذه العملية ، وما أشكال العمل التى دخلت فى تشكيل النص ، وكيف كان يمكن لهذا كله أن يكون مختلفاً . هكذا يمكن جزء من سلطة تلك النصوص فى أخفائها لما يمكن تسميته بأنماط انتاجها ، أى كيف أصبحت ما هى عليه ؛ بهذا المعنى ، فإنها تحمل تشابهاً غريباً بحياة الأنا الإنسانية ، التى تزدهر عن طريق كبت عملية تكوينها ذاتها . وبالمقابل ، فإن الكثير من الأعمال الأدبية الحدائية تجعل من « فعل النطق » ، أى عملية انتاجها ذاتها ، جزءاً من « مضمونها » الفعل . وهى لا تحاول تمرير نفسها على أنها ليست موضع تساؤل ، مثل علامة بارت « الطبيعية » بل كما يقول الشكليون « تعرى أداة » تكوينها ذاتها . وهى تفعل ذلك حتى لا تؤخذ خطأ على أنها صدق مطلق - حتى يتشجع القارئ على التأمل نقدياً فى الطرق الجزئية ، الخاصة التى تقيم بها

الواقع ، وبذلك يدرك كيف كان يمكن لهذا كله أن يحدث بطريقة مختلفة .
 وأفضل مثال لذلك الأدب ربما كان دراما برتولت بريخت ، لكن هناك أمثلة
 كثيرة متاحة في الفنون الحديثة ، وليس أقلها الأفلام . فكر ، من جهة ، في فيلم
 هوليوودي نمطى يستخدم الكاميرا ببساطة كنوع من « النافذة » أو العين
 الثانية التى يتأمل المشاهد من خلالها الواقع - في فيلم يثبت الكاميرا ويسمح
 لها ببساطة أن « تسجل » ما يحدث . أننا ، أثناء مشاهدة مثل هذا الفيلم ،
 نميل إلى نسيان أن « ما يحدث » لا « يحدث » في الحقيقة ، بل أنه بناء
 Construct شديد التعقيد ، يتضمن أفعال وافتراضات عدد كبير من الناس .
 ثم فكر ، من جهة أخرى ، في سلسلة مشاهد سينمائية تتدفع فيها الكاميرا
 بقلق ، بعصبية من شيء إلى آخر ، ملتقطة لقطة قريبة على شيء لنهمله وتلتقط
 شيئاً آخر ، مبرزة هذه الأشياء بصورة قهرية من زوايا عديدة مختلفة قبل أن
 تنتقل مبتعدة ، بطريقة لا تشفى الغليل ، لتبرز شيئاً آخر . لن يكون هذا اجراء
 طليعياً بوجه خاص ، لكن ذلك حتى يبرز على نقىض النوع الأول من الأفلام ،
 كيف أن فشاط الكاميرا ، طريقة تصوير المشهد ، قد « احتلت مكان
 الصدارة » ، وبذلك لا يمكننا كمشاهدين أن نكتفى بمجرد التحديق خلال هذه
 العملية الاتهامية إلى الأشياء ذاتها^(٣) . « ومضمون » تتابع المشاهد يمكن
 ادراكه على أنه فجاج منظومة نوعية من الأدوات التقنية ، وليس كواقع
 « طبيعى » أو معطى تكون الكاميرا موجودة ببساطة لكى تعكسه . أن
 « المدلول » - أى ، معنى ، تتابع المشاهد - هو نتيجة « للدال » - أى التقنيات
 السينمائية - بدل أن يكون شيئاً سابقاً عليه .

ولكى نواصل متابعة تضمينات فكر لا كان بالنسبة للذات الانسانية ،
 سيكون علينا أن ننحلف انعطافة وجيزة عبر مقال شهير كتبه تحت تأثير
 لا كان الفيلسوف الماركسي الفرنسى لوى التوسير Louis Althusser . ففي
 مقال « الايديولوجيا وأجهزة الدولة الثقافية » Ideology and Ideological
 State Apparatuses المتضمن في كتابه لعينين والفلسفة (١٩٧١) Lenin
 and Philosophy يحاول التوسير القاء الضوء ، بمساعدة ضمنية من نظرية
 لا كان في التحليل النفسى ، على عمل الايديولوجيا في المجتمع . كيف يتأتى ،
 كما يتسامل المقال ، أن تصل الذوات الانسانية في العادة إلى الاستسلام
 للايديولوجيات السائدة لمجتمعاتها - وهى ايديولوجيات يعتبرها التوسير

حاسمة للبقاء على سلطة طبقة حاكمة ؟ عن طريق أى آليات يجرى ذلك ؟ لقد نظر إلى التوسير أحيانا على أنه ماركسى « بنوي » من حيث أن الأفراد الانسانيين هم بالنسبة له نتاج محددات اجتماعية كثيرة مختلفة ، وبذلك ليس لهم وحدة جوهرية . ويقدر ما يقتضى علم للمجتمعات الانسانية ، يمكن دراسة هؤلاء الأفراد كمجرد وظائف ، أو تأثيرات ، لهذه البنية الاجتماعية أو تلك . على أنهم يشغلون مكانا في نمط انتاج ، على أنهم أعضاء في طبقة اجتماعية محددة إلى آخره . لكن هذه بالطبع ليست الطريقة التى نخبر بها أنفسنا فعليا على الإطلاق فنحن نميل إلى رؤية أنفسنا بدلا من ذلك على أننا أفراد أحرار ، موحدين ، مستقلين ذاتيا ، ومتجددين ذاتيا ، وما لم نفعل ذلك فسوف نكون عاجزين عن لعب أدوارنا في الحياة الاجتماعية . وبالنسبة للتوسير ، فإن ما يتبع لنا أن نخبر أنفسنا على هذا النحو هو الايديولوجيا . فكيف نفهم ذلك ؟

يقدر ما يتعلق الأمر بالمجتمع ، فأننى كفرد قابل للاستغناء عنى تماما . لا شك أن أحدا عليه أن ينجز الوظائف التى أقوم بها (الكتابة ، التدريس ، اللقاء المحاضرات ، وما إلى ذلك) ، حيث أن للايديولوجيا دور حاسم تلعبه في إعادة انتاج هذا النوع من النسق الاجتماعى ، لكن ما من سبب خاص يحتم أن أكون أنا هذا الفرد . واحد الأسباب التى لا تجعل هذه الفكرة تدفعنى إلى الانضمام إلى سيرك أو إلى تعاطى جرعة زائدة هو أن هذه ليست عادة الطريقة التى أخبر بها هويتى الخاصة ، ليست الطريقة التى « أقضى بها » حياتى فعلا . أنا لا أشعر بأننى مجرد وظيفة لبنية اجتماعية يمكنها أن تمضى بدونى ، رغم أن ذلك يبدو صادقا حين أحلل الموقف ، بل أشعر أننى شخص له علاقة ذات مغزى بالمجتمع وبالعالم كله ، علاقة تمنحنى حسا بالمعنى والقيمة يمكننى من التصرف بطريقة قصدية . فكان المجتمع ليس مجرد بنية لا شخصية بالنسبة لى ، بل « ذاتا » « تخاطبنى » أنا شخصا - تعترف لى ، تقول لى أننى ذو قيمة ، وبذلك تحيلنى بنفس فعل الاعتراف هذا إلى ذات حرة ، مستقلة . وأبدأ فى الشعور ، ليس بالضبط كان العالم يوجد من أجل أنا وحدى ، بل كأنه « متمركز » حولى بطريقة ذات دلالة ، وأنا بدورى « متمركز » حوله بطريقة ذات دلالة . والايديولوجيا ، بالنسبة للتوسير ، هى منظومة المعتقدات والممارسات التى تحدث هذا التمركز . أنها أكثر رقيا ، ومراوغة ، ولا وعيا بكثير من منظومة من المذاهب الصريحة : أنها نفس الوسط الذى

« اقضى » به علاقتى مع المجتمع ، مجال العلامات والممارسات الاجتماعية التى تربطنى بالبنية الاجتماعية وتكسبني إحساساً بالهدف والهوية المتناسكين .^٢ والايديولوجيا ، بهذا المعنى ، قد تتضمن فعل الذهاب إلى الكنيسة ، والتصويت ، وترك النساء يسبقننى في الدخول من الأبواب ، وقد تشمل ليس فقط تقضيلاتى الواعية مثل اخلاصى العميق للملكية بل الطريقة التى ارتدى بها ملابسى ونوع السيارة التى اقلدها ، وصورى اللا وعية بعمق عن الآخرين وعن نفسى .

بعبارة أخرى ، فإن ما يفعله التوسير هو إعادة التفكير في مفهوم الايديولوجيا في علاقتها بـ « الخيالى » عند لا كان . لأن علاقة الذات الفردية بالمجتمع ككل في نظرية التوسير أشبه بعلاقة الطفل الصغير بصورته في المرآة عند لاكان . ففي كلتا الحالتين ، تستمد الذات الانسانية صورة موحدة بشكل مرض عن نفسها عن طريق التوحد بموضوع يعكس هذه الصورة فيعيدها اليها في حلقة مغلقة ، نرجسية . وفي كلتا الحالتين ، أيضاً ، تتضمن هذه الصورة اساءة ادراك ، حيث أنها تضىلى المثالية على وضع الذات الواقعى . فالطفل ليس متكاملاً فعلاً كما توحى صورته في المرآة ، وأنا لست فعلاً تلك الذات المتناسكة ، المستقلة ، الذاتية التجدد التى أعرفها عن نفسى في المجال الايديولوجى ، بل اننى الوظيفة « المزاحة عن المركز » لعدة محددات اجتماعية . ولدى افتتاني كما يجب بالصورة التى اتلقاها عن نفسى ، فإننى اخضع نفسى لها ، ومن خلال هذا « الاخضاع » Subjection أصبح ذاتاً Subject* .

سيتفق معظم المعلقين الآن على أن مقال التوسير الموحى به عيب خطير . إذ يبدو ، على سبيل المثال ، أنه يفترض أن الايديولوجيا لا تعدو كثيراً كونها قوة قمعية تخضعنا ، دون . اتاحة مجال كاف لحقائق الصراع الايديولوجى ، وهو يتضمن بعض اساءات التفسير الخطيرة للاكان . ورغم ذلك فإنه محاولة لظهور ارتباط نظرية لاكان بموضوعات تتجاوز غرفة العيادة ، وهو يرى ، عن حق ، أن هذا المجموع من الأعمال له تضمينات بعيدة المدى

* تلاعب لفظى يؤكد فكرة لا كان وفرويد فالذات subject تصبح ذاتاً من خلال قبولها للسلطة أى اخضاعها لها subjection - م

بالنسبة لمجالات متنوعة تتجاوز التحليل النفسى ذاته . وفى الحقيقة ، فإن لاكان باعاداته تفسير الفرويدية فى علاقتها باللغة ، التى هى نشاط اجتماعى بارز ، يتيح لنا استكشاف العلاقات بين اللاوعى وبين المجتمع الانسانى . واحدى الطرق لوصف عمله هى القول بأنه يجعلنا ندرك أن اللاوعى ليس نوعاً من الاقليم الخاص المهتاج ، الصخاب « داخلنا » ، بل أنه أثر لعلاقتنا أحدنا بالآخر . إن اللاوعى ، إذا شئت ، « خارجنا » وليس « داخلنا » - أو بالأحرى يوجد « بيننا » كما تفعل علاقتنا . وهو مراوغ ليس لأنه مدفون عميقاً داخل عقولنا ، بل لأنه نوع من الشبكة الشاسعة ، المتشابكة التى تحيط بنا وتنسج نفسها خلالنا ، ومن ثم لا يمكن أبداً تثبيتها . وأفضل صورة لهذه الشبكة ، التى تتجاوزنا وهى فى نفس الوقت ذات المادة التى صنعنا منها ، هى اللغة نفسها ، وفى الواقع فإن اللاوعى بالنسبة للاكان هو أثر خاص للغة ، عملية رغبة يدير حركاتها الاختلاف . حين ندخل النظام الرمزى ، فإننا ندخل إلى اللغة ذاتها . الا أن هذه اللغة ، بالنسبة للاكان مثلاً بالنسبة للبنيويين ، ليست أبداً شيئاً تحت سيطرتنا الفردية بشكل كامل . بل على النقيض ، وكما رأينا ، فإن اللغة هى ما يقسمنا داخلياً ، بدل أن تكون أداة تكون قادرين بثقة على استخدامها . ان اللغة دائماً تسبقنا فى الوجود : أنها دوماً « فى مكانها » بالفعل ، منتظرة أن تحدد لنا أماكننا نحن داخلها . إنها جاهزة وفى انتظارنا شأنها شأن أبوينا ، وإن نمتلكها تماماً أبداً أو نخضعها لغاياتنا الخاصة ، مثلاً لن نستطيع أبداً أن ننفض عنا الدور المسيطر الذى يلعبه أبائنا فى تأسيسنا . اللغة ، اللاوعى ، الابوان ، النظام الرمزى : هذه المصطلحات ليست مترادفة تماماً عند لاكان ، لكنها وثيقة التحالف . وأحياناً ما يتحدث عنها على إنها « الآخر » ، على إنها ذلك الذى ، على غرار اللغة ، يكون دائماً خارجنا وسوف يقلت منا دوماً ، ذلك الذى جاء بنا إلى الوجود كذوات فى المقام الاول لكنه دوماً يقلت من قبضتنا . لقد رأينا أن رغبتنا اللاوعية ، بالنسبة للاكان ، موجهة نحو هذا الآخر ، فى شكل واقع نهائى الاشباع لا يمكننا أن نتاله أبداً ، لكنه صحيح بالنسبة للاكان أن رغبتنا دائماً ما نقلقها من الآخر أيضاً على نحو ما . إننا نرغب فيما يرغبه لنا الآخرون بصورة لاوعية - والدانا ، على سبيل المثال ، ولا يمكن للرغبة أن تحدث الا لأننا مشتبكون فى علاقات لغوية ، وجنسية ، واجتماعية - كل مجال « الآخر » - تولدها .

إن لاكان نفسه لا يهتم كثيراً بالمغزى الاجتماعى لنظرياته ، وهو لا « يحل » بالتأكيد مشكلة العلاقة بين المجتمع واللا وعى . الا أن الفرويدية ككل تمكنا فعلا من طرح هذا السؤال ، وأود الآن أن أفحصه على أساس مثال أدبى عينى ، هو رواية د. هـ. لورنس D. H. Lawrence « أبناء وعشاق Sons and Lovers » . حتى النقاد المحافظون ، الذين يشكون فى أن عبارات من قبيل « عقدة أوديب » ، هى رطانة غريبة ، يعترفون أحيانا بأن ثمة شيئا يعمل فى هذا النص يشبه بدرجة ملحوظة دراما فرويد الشهيرة . (من المثير للاهتمام ، بالمناسبة ، كيف يبدو النقاد ذوى العقلية المحافظة راضين تماما باستعمال رطانة من قبيل « الرمز » و « المفارقة الدرامية » و « كثيف النسيج » بينما يظنون مقاومين بشكل غريب لمصطلحات من قبيل « الدال » و « الإزاحة عن المركز ») . فى وقت كتابة « أبناء وعشاق » ، كان لورنس ، بقدر علمنا ، يعرف شيئا عن عمل فرويد نقلا عن زوجته الألمانية فريدا ، لكن لا يبدو أن ثمة دليلا على أنه كان مطالعا عليه بشكل مباشر أو مفصل ، وهى حقيقة يمكن اعتبارها تأكيدا مستقلا مدهشا لمذهب فرويد . لأن من المؤكد أن « أبناء وعشاق » ، دون أن تبدو واعية بذلك على الإطلاق ، هى رواية أوديبية بعمق : إذ أن بول موريل Paul Morel الذى ينام فى فراش واحد مع أمه ، يعاملها برقة عاشق ويشعر بعداء شديد تجاه أبيه ، وينموليصبح موريل الرجل ، غير القادر على الحفاظ على علاقة متحركة مع امرأة ، وفى النهاية يحقق افلاتا ممكنا من هذا الشرط بقتل أمه فى فعل ملتبس ، من الحب ، والانتقام ، وتحرير الذات . والسيدة موريل ، بدورها ، تغار من علاقة بول مع ميريام Miriam ، وتتصرف كعشيقة منافسة . ويرفض بول ميريام من أجل أمه ، لكنه يرفضه لميريام فانه بصورة لا واعية يرفض أمه فيها ، فيما يشعر بأنه تملكية ميريام الروحية الخائفة .

الا أن تطور بول السيكلوجى لا يجرى فى فراغ اجتماعى . فوالده ، والتر موريل Walter Morel عامل منجم ، بينما أمه من طبقة اجتماعية أعلى قليلا . وتأخذ السيدة موريل على عاتقها إلا يتبع بول والده إلى المنجم ، وتريدته أن يتولى وظيفة كهنوتية بدلا من ذلك . وهى نفسها تبقى فى المنزل كربة منزل : وترتبية عائلة آل موريل جزء مما يعرف بإنه « التقسيم الجنسى للعمل » ، الذى يأخذ فى المجتمع الراسمالى شكل الأب الذى يستخدم كقوة عمل فى العملية الانتاجية بينما تترك الام لتقدم « الزاد » المادى والعاطفى له ولقوة عمل

المستقبل (الأطفال) . وغربة السيد موريل عن الحياة العاطفية المكثفة في المنزل ترجع جزئياً إلى هذا التقسيم الاجتماعى - وهو تقسيم يستلزم من أطفاله ، ويجعلهم أقرب عاطفياً إلى الأم . وإذا كان عمل الأب ، مثلاً في حالة والتر موريل ، مجهداً وقمعياً بشكل خاص ، فمن المرجح أن يتضاؤل دوره في العائلة بدرجة أكبر : إذ يدفع موريل إلى الاقتصاد على إقامة الاتصال الإنسانى مع أطفاله من خلال مهاراته العملية الخاصة بالمنزل . فضلاً عن ذلك ، فإن افتقاره إلى التعليم ، يجعل من الصعب عليه أن يعبر عن مشاعره ، وهى حقيقة تزيد المسافة بينه وبين عائلته إلى مدى أبعد . وتساعد الطبيعة المرهقة ، الفظة الانضباط ، لعملية العمل على أن تخلق فيه حدة طبع منزلية وعنف يدفع الأطفال أعمق إلى أحضان أمهم ، ويستثير فيها تملكا غيوريا لهم . ولكى يوازن وضعه الدونى في العمل ، يكافح الأب لفرض سلطة ذكر تقليدية في المنزل ، وبذلك يزيده من غربة الأطفال عنه .

وفي حالة الزوجين موريل ، يزداد تعقيد هذه العوامل الاجتماعية ، بالتمايز الطبقي بينهما . إذ يتميز موريل بما تعتبره الرواية سمات بروتيتارية مميزة هى الجلالة ، والجسمانية ، والسلبية : ان، أبناء وعشاق تصور عمال المناجم على أنهم كائنات من العالم السفلى تحيا حياة الجسم لا العقل . وهذا تصوير غريب ، إذ في عام ١٩١٢ ، العام الذى أنهى فيه لورنس الكتاب ، شن عمال المناجم أضخم أضراب شهدته بريطانيا حتى ذلك الحين . وبعد عام واحد ، في عام نشر الرواية ، كانت نتيجة أسوأ كارثة مناجم خلال قرن كامل مجرد غرامة تافهة لإدارة مهملّة إهمالاً جسيماً ، وبدت في الهواء في كل مكان نذر الحرب الطبقية في جميع أرجاء مناجم الفحم البريطانية . هذه التطورات ، بكل ما تحملته من وعى سياسى حاد وتنظيم معقد ، لم تكن من عمل حمقى بلا عقل . أما السيدة موريل (وربما كان مما له مغزى أننا لا نميل إلى استخدام اسمها الأول) فتنحدر من الطبقة المتوسطة الدنيا ، حسنة التعليم بدرجة معقولة ، وبارعة ، وذات عزيمة . ومن ثم فإنها ترمز إلى ما قد يأمل في تحقيقه بول اليافع ، الحساس ، الفنى النزعة : فتحوله العاطفى من الأب إليها هو ، بشكل لا ينفصم ، تحول عن العالم البائس ، الاستغلالى لمناجم الفحم صوب حياة الوعى المتحرر . وما يفترض أنه التوتر المأساوى الذى يجد بول نفسه عندئذ واقعاً في أحبولة ، والذى يكاد يدمره ، ينبع من حقيقة أن أمه

- نفس مصدر الطاقة الذى يدفعه بطموح إلى ما هو أبعد من المنزل وفوهة المنجم - هى فى نفس الوقت القوة العاطفية العاتية التى تشده إلى الوراء .

لا حاجة ، إذن ، لأن تصبح القراءة التحليلية - النفسية للرواية بديلاً عن التفسير الاجتماعى لها . أننا ، بالاحرى ، نتحدث عن جانبين أو وجهين لوضع إنسانى واحد . وبإمكاننا أن نناقش صورة بول « الضعيفة » لأبيه والصورة « القوية » ، لأمه بكلا العبارات الأدبية والطبقية ، يمكننا أن نرى كيف أن العلاقات الانسانية بين أب غائب ، عنيف ، وأم طموحة ، متطلبة عاطفياً وبين طفل حساس قابلة للفهم بالنسبة للعمليات اللا واعية وكذلك بالنسبة لعلاقات وقوى اجتماعية معينة . (وبالطبع ، فإن بعض النقاد لن يجدوا أيأ من المقاربتين مقبولة ، وسيختارون قراءة « انسانية » للرواية بدلاً منهما . وليس من السهل ، معرفة ما هو هذا « الانسانى » ، الذى يستبد الأوضاع الحياتية العينية للشخصيات ، وظائفهم وتواريخهم ، الدلالة العميقة لعلاقاتهم وهوياتهم الشخصية ، ونشاطهم الجنى وما إلى ذلك .) الا أن هذا كله مازال قاصراً على ما يمكن تسميته « تحليل المضمون » ، وينظر إلى ما قال وليس إلى كيفية قوله ، إلى « التيمة » وليس إلى « الشكل » . لكن بإمكاننا أن نحمل هذه الاعتبارات إلى « الشكل » نفسه - إلى أمور من قبيل كيف تنقل الرواية وتبين حكايتها ، كيف ترسم الشخصيات ، وأى وجهة نظر قصصية تتبنى . ويبدو بديها ، مثلاً ، أن النص نفسه يتوحد مع ، ويدعم ، وجهة نظر بول الخاصة ، وذلك بدرجة كبيرة ، لكن ليس بشكل كامل بأية حال : فحيث أن القصة ترى أساساً من خلال عينية ، فليس لدينا مصدر شهادة حقيقى سواء . وبينما يتقدم بول إلى صدارة القصة ، يتراجع أبوه إلى الخلفية . كذلك فإن الرواية عموماً أكثر « داخلية » فى معالجتها للسيدة موريل مما هى بالنسبة لزوجها ، وفى الحقيقة ، فإننا قد نجادل بأنها منظمة بطريقة تميل إلى تسليط الضوء عليها وجعله فى الظلام ، وهى أداة شكلية تدعم وجهات نظر البطل الخاصة . وبعبارة أخرى ، فإن نفس الطريقة التى تتبنى بها القصة ، تتأمر بدرجة معينة مع لا وعى بول الخاص : فليس من الواضح لنا ، مثلاً ، ما إذا كانت ميريام كما تقدم فى النص ، من وجهة نظر بول الخاصة إلى حد كبير ، تستحق فعلاً نفاذ الصبر المزعج الذى تثيره فيه ، وقد كان لدى كثير من القراء احساس قلق بأن الرواية « جائرة » تجاهها بطريقة ما . (وقد شاركت ميريام

الواقعية ، جيسى تشيميرز Jessie Chambers بحرارة في هذا الرأي ، لكن هذا لا يقدم ولا يؤخر بالنسبة لغرضنا الحالى) . لكن كيف لنا أن نكسب هذا الاحساس بالظلم قيمة ، طالما كانت وجهة نظربول الخاصة هى التى « تحتل مكان الصدارة » بشكل متسق باعتبارها مصدرنا للدلائل التى يفترض أنها موثوقة ؟

ومن جهة أخرى ، هناك جوانب من الرواية يبدو أنها تسير فى اتجاه معاكس لهذا التقديم « المفترض » ، فكما عبره . م. دالسكى H. M. Daleski بطريقة متفهمة فإن : « وزن التعليق العدائى الذى يوجهه لورنس ضد موريل يوازنه التعاطف اللاواعى الذى يقدم به دراميا ، بينما الحفاوة المكشوفة بالسيدة موريل تعاكسها خشونة شخصيتها فى الفعل »^(٤) . بالعبارات التى استخدمناها عن لاكان ، فإن الرواية لا تقول بالضبط ما تعنيه أو تعنى ما تقوله . وهذا نفسه يمكن وضعه فى الحسبان جزئيا بعبارات التحليل النفسى : فعلاقة الطفل الأدبىية بأبيه علاقة ملتبسة ، لأن الأب محبوب وفى نفس الوقت مكروه بطريقة لا واعية بوصفه غريبا ، وسوف يسعى الطفل لحماية الأب من العدوانية اللا واعية لديه تجاهه . الا أن سببا آخر لهذا الالتباس ، هو أن الرواية ترى جيدا جدا على أحد المستويات أن بول رغم أنه لابد أن يرفض عالم عمال المناجم الضيق العنيف من أجل مشروعه للدخول فى وعى الطبقة المتوسطة ، فإن هذا الوعى لا يجب الاعجاب به تماما بأية حال . ففيه الكثير مما هو تسلطى وينفى الحياة مثلما فيه ما هو قيم ، كما يمكننا أن نرى فى شخصية السيدة موريل ، أن والتر موريل ، هكذا يخبرنا النص ، هو الذى « أنكر الرب الذى بداخله » ، لكن من الصعب أن نشعر أن هذا الاقحام الثقيل من جانب المؤلف . مع كونه جديا ومتطفلا ، يستحق العناء فعلا . لأن نفس الرواية التى تخبرنا بهذا تروينا العكس كذلك ، . فهى تروينا الطرق التى يظل بها موريل حيا فعلا ، ولا يمكنها منعنا من رؤية كيف أن خوفه يرتبط بدرجة كبيرة بنفس تنظيمها القصصى ، وهى تتحول ، كما هى الحال ، عنه إلى ابنه ، وهى تروينا أيضا ، عن قصد أو عن غير قصد ، أن موريل حتى لو كان فعلا قد « أنكر الرب الذى بداخله » فإن اللوم لا يقع عليه فى النهاية بل على الرأسمالية الضارية التى لا تجد له استخداما أفضل من كونه ترسا فى عجلة الانتاج . وبول نفسه ، بكل عزمه على انتزاع نفسه من عالم الأب ، لا يمكنه أن

يواجه هذه الحقائق ، وكذلك لا تستطيع الرواية أن تفعل ، صراحة : إن لورنس وهو يكتب أبناء وعشاق لم يكن يكتب فقط عن الطبقة العاملة بل كان كذلك يكتب طريق خروجه منها . لكن في حوادث موحية من قبيل التثام الشمل الأخير بين باكستز دوز Baxter Daues (وهو الشخصية الموازية لموريل من نواح معينة) وبين زوجته الغريبة كلارا Clara تقوم الرواية « بشكل لا واع » بالتعويض عن رفعها لمنزلة بول (الذى تظهره هذه الحادثة في ضوء أكثر سلبية) على حساب والده . الا أن تعويض لورنس النهائي عن موريل سيكون ميللورز Mellars البطل « الانثوى » ورغم ذلك فهو بطل مذكور قوى في عشيق الليدى تشاترلى Lady Chatterleys Lover أن بول لا تسمح له الرواية أبدا بأن يعبر عن نوع النقد الكامل ، المرثلية أمه التى يبدو أن بعض الدلائل « الموضوعية » تشير إليها ، ورغم ذلك فإن الطريقة التى يجرى بها إضفاء الطابع الدرامى فعليا على العلاقة بين الأم والأبن تسمم لنا برؤية لماذا يجب أن يكون الأمر كذلك .

بقراءة أبناء وعشاق وعيننا على هذه الجوانب للرواية ، فإننا نبني ما يمكن أن نطلق عليه اسم « نص - باطن » Sub - Text للعمل - نص يجرى ضمنها ، مرئى عند نقاط « اعراضية » Symptomatic معينة للإلتباس ، والمراوغة أو الافراط في التوكيد ، وبإمكاننا نحن كقراء أن « نكتب » حتى لو لم تفعل الرواية نفسها . وكل الأعمال الأدبية تحتوى على واحد أو أكثر من هذه النصوص الباطنة ، وثمة معنى يمكن به الحديث عنها على أنها « لا وعى » العمل ذاته . أن استبصارات العمل ، مثلما الحال مع كل كتابه ، عميقة الارتباط بالجوانب التى يعنى عنها : إن ما لا يقوله ، وكيف لا يقوله ، قد لا يقل أهمية عما يعبر عنه ، كما يبدو غائبا ، أو هامشيا ، أو متضارب المشاعر فيه قد يقدم مفتاحا سحوريا لمعانيه . ونحن لا نرفض ببساطة أو نقلب « ما تقوله الرواية » . مجادلين مثلا ، بأن موريل هو البطل الحقيقى وأن زوجته هى الشخصية الشريرة . فوجهة نظرو بول ليست غير ذا قيمة هذا ببساطة : فلا وجه للمقارنة بين أمه كمصدر أشد ثراءا للتعاطف من أبيه في الحقيقة . إنله ، بالأحرى ، ننظر فيما لا بد لتلك التقريرات أن تخرسه أو تكتبته بصورة حتمية ، ونفحص الطرق التى لا تكون بها الرواية متطابقة تماما مع نفسها . ان النقد التحليلي - النفسى ، بعبارة أخرى ، بإمكانه أن يفعل أكثر من

تصيد رموز القضيبي : إذ أن باستطاعته أن يقول لنا شيئا عن كيفية تشكل النصوص الأدبية فعليا ، وأن يكشف لنا شيئا من معنى هذا التشكل .



يمكن تقسيم النقد الأدبي التحليلي - النفسى بشكل واسع إلى أربعة أنواع ، تعتمد على ما تأخذه كموضوع لاهتمامها . إذ يمكنه أن يهتم بـ مؤلف author العمل أو بـ مضامين العمل ، أو بـ بنائه الشكلي ، أو بـ القارئ . وقد كان معظم النقد التحليلي - النفسى من النوعين الأولين ، الذين هما في الحقيقة الأكثر محدودية وإشكالية . فالتحليل النفسى للمؤلف هو أمر تخميني ، ويقع في نفس نوع المشكلات التي فحصناها عند مناقشة علاقة « قصد » المؤلف بالأعمال الأدبية . أما التحليل النفسى للـ « مضمون » - التعليق على الدوافع اللا وعية للشخصيات ، أو على الدلالة التحليلية - النفسية للأشياء أو الأحداث في النص - فله قيمة محدودة ، لكنه ، على طريقة المطاردة سيئة الصيت لرمز القضيبي ، غالبا ما يكون اختزاليا . وكانت مغامرات فرويد القليلة في مجال الأدب تندرج أساسا في هذين النمطين . فقد كتب كراسة رائعة عن ليوناردو دافينشي Leonardo da Vinci ومقالا عن تمثال « موسى » لميكلائيلو Michelangelo وبعض التحليلات الأدبية ، خصوصا عن رواية قصيرة بقلم الكاتب الألماني فيلهلم ينسين Wilhelm Jensen بعنوان جراديفا Gradiua هذه المقالات إما أنها تقدم تقريرا تحليليا - نفسيا عن المؤلف نفسه كما يتبدى في عمله ، أو تفحص أعراض اللا وعى في الفن كما يفعل المرء في الحياة . وفي كلتا الحالتين ، فإن « مادية » العمل الفني ذاته ، تكوينه الشكلي النوعي ، يعيل إلى أن يلقي الاغفال .

ويعادل ذلك في عدم كفايته رأى فرويد المشهور في الفن : مقارنته له بالعصاب^(٥) . وما عناه بذلك هو أن الفنان ، مثل العصابي ، يلقي الاضطهاد من جانب احتياجات غريزية قوية بشكل غير عادي تقوده إلى التحول عن الواقع إلى الفانتازيا : إلا أن الفنان ، على خلاف غيره من الفانتازيين ، يعرف كيف يعمل على ، ويشكل ، ويلطف أحلام يقظته الخاصة بطرق تجعلها مقبولة للآخرين - لأننا ، لكوننا أنانيين غيورين ، نميل في رأى فرويد إلى اعتبار أحلام يقظة الآخرين منفرة . والأمر المحوري لهذا التشكيل والتلطيف هو قوة الشكل

الفنى ، التى تقدم للقارئ أو المشاهد ما يسميه فرويد « اللذة - التمهيدية » Fore - pleasure التى تحدث استرخاء فى دفاعاته ضد تحقيق رغبات الآخرين وبذلك تتيح له أن يرفع كبتة لبرهة قصيرة ويجنى لذة محرمة من عملياته هو اللاواعية . ونفس الشيء يصدق تقريباً على نظرية فرويد فى النكات ، فى النكات وعلاقتها باللاوعى (١٩٠٥) Jokes and Their Relation to the Unconscious فالنكات تعبر عن دافع عدوانى أوليبدى محظور عادة ، لكن ذلك يصبح مقبولا اجتماعيا عن طريق « شكل » النكتة ، عن طريق بديعتها وتلاعبها اللفظى .

إذن ، فمسائل الشكل تدخل فعلا فى تأملات فرويد عن الفن ، لكن صورة الفنان كعصابى هى بلا شك صورة مفرطة التبسيط ، انها كاريكاتير المواطن المتماسك عن الرومانسى الشارد الذهن ، الذى أصابه مس القمر* . وما يفوق ذلك احياء بكثير بالنسبة لنظرية أدبية تحليلية - نفسية هو تعليق فرويد فى رائحته ، تفسير الأحلام (١٩٠٠) The Interpretation of Dreams حول طبيعة عملية الحلم . بالطبع فإن الأعمال الأدبية تتضمن جهداً واعياً ، بينما لا تفعل الأحلام : وبهذا المعنى فانها تشبه الأحلام أقل مما تشبه النكات . لكن مع ابقاء هذا التحفظ فى ذهننا ، فإن ما يجادل به فرويد فى كتابه بالغ الدلالة . ان « المواد الخام » للحلم ، أى ما يسميه فرويد « مضمونه الكامن » latent content هى رغبات لا واعية ، ومثيرات جسدية أثناء النوم ، وصور جمعت من خبرات النهار السابق ، لكن الحلم نفسه هو نتاج تحويل مكثف لهذه المواد ، يعرف بأنه « عمل الحلم » dream - work . وقد ألقينا بالفعل نظرة على آليات عمل الحلم : انها تقنيات اللاوعى فى تكتيف وإزاحة مواد ، مقترنة بايجاد طرق مفهومة لتقديمها . والحلم الذى ينتجه هذا الجهد ، الحلم الذى نتذكره فعلا ، يسميه فرويد « المضمون الظاهر » manifest content أن الحلم ، إذن ، ليس مجرد « التعبير » عن أو « إعادة انتاج » اللاوعى : فبين اللاوعى والحلم الذى نلحه ، تدخلت عملية « انتاج » أو تحويل . ويعتبر فرويد أن « جوهر » الحلم ليس هو المواد الخام أو « المضمون الكامن » ، بل عمل الحلم نفسه : وهذه « الممارسة » هى

* نوع من الجنون ينسب الخيال الشعبى إلى القمر ويرتبط بدورة القمر - م

موضوع تحليله . واحدى مراحل عمل الحلم ، المعروفة باسم « المراجعة الثانوية » secondary revision تتكون من اعادة تنظيم الحلم بحيث تقدمه في شكل حكاية متسقة ومفهومة نسبيا . ان المراجعة الثانوية تضيف النسقية على الحلم ، وتلأ فجواته ، وتلطف تناقضاته ، وتعيد تنظيم عناصره العشوائية إلى امثلة أكثر تماسكا .

وأغلب نظرية الادب التى فحصناها حتى الآن فى هذا الكتاب يمكن اعتبارها شكلا من « المراجعة الثانوية » للنص الادبى . ففى سعيها الحواذى للوصول إلى « الهارمونية » و « التماسك » و « البنية العميقة » أو « المعنى الجوهرى » ، تملأ تلك النظرية فجوات النص وتلطف من تناقضاته ، مستأنسة جوانبه المتنافرة ونازعة فتيل تضارباته . وهى تفعل ذلك ، إذا شئت القول ، حتى يصبح النص أكثر سهولة فى « الاستهلاك » - حتى يمهّد الطريق للقارئ الذى لن تذكره أية مخالافات غير مشروجة . وكثير من الدراسة الادبية بوجه خاص مكرسة باصرار لهذا الغرض ، فهى « تحل » الالتباسات برشاقة وتحدد النص للفحص السلس من جانب القارئ . وهناك مثال متطرف لهذه المراجعة الثانوية ، رغم أنه مثال ليس غير نمطى تماما بالنسبة لكثير من التفسير النقدي ، الا وهو نوع التقرير عن قصيدة ت. س. اليوت الأرض الخراب الذى يقرأ القصيدة على أنها قصة فتاة صغيرة ركبت الزلاجة مع عمها الارشيدوق ، وغيرت جنسها بضع مرات فى لندن ، واشتبتكت فى بحث عن الكأس المقدسة وانتهى بها الامر بأن وقفت تصطاد متجهمه على حافة سهل قفر . لقد تم ترويض المواد المتباينة ، المنقسمة لقصيدة اليوت إلى حكاية متماسكة ، وتوحيد الذوات الانسانية المبعثرة للعمل فى أنا واحدة .

كذلك يميل جزء كبير من النظرية الادبية التى ألفينا عليها نظرة إلى النظر إلى العمل الادبى بوصفه « تعبيراً » أو « انعكاساً » للواقع : انه يمثل الخبرة الانسانية ، أو يجسد قصد المؤلف ، أو تعيد بنياته إنتاج بنيات العقل الانسانى . وبالمقابل ، فان عرض فرويد للحلم يمكننا من رؤية العمل الادبى ليس كانعكاس بل كشكل من الانتاج . فمثل الحلم ، يأخذ العمل « مواداً خاماً » معينة - اللغة ، النصوص الادبية الاخرى ، طرق ادراك العالم - ويحولها بواسطة تقنيات معينة إلى منتج . والتقنيات التى يتم بها هذا الانتاج هى مختلف الادوات التى نعرفها بأنها « الشكل الادبى » . وخلال العمل على

مواده الأولية ، يمثل النص الأدبي إلى إخضاعها لشكله الخاص من المراجعة الثانية : وما لم يكن نصا « ثوريا » ، صحوة فينيجان « Fennegans Wake ، فسوف يحاول تنظيمها إلى كل متماسك بدرجة معقولة ، وقابل للاستهلاك ، حتى لو لم ينجح دائما ، مثلما الحال مع أبناء وعشاق . لكن ، مثلما يمكن تحليل ، وفك رموز ، وتفكيك نص - الحلم بطرق تكشف عن بعض من العمليات التي نتج بواسطتها ، فكذا يمكن بالنسبة للعمل الأدبي . فالقراءة الساذجة للأدب قد تكفى بالنتائج النصية نفسه ، مثلما أنصت لتقريرك الأسر عن حلم دون أن أكلف نفسي عناء المزيد من تحصيله . وبالمقابل ، فإن التحليل النفسي ، بعبارة أحد مفسريه ، هو « تأويل للشك » : فامتنامه ليس مجرد « قراءة نص » اللا وعى ، بل كشف العمليات ، عمل الحلم ، الذي أنتج بواسطته ذلك النص . ولكي يفعل ذلك ، فإنه يركز بوجه خاص على ما أطلق عليه المواضيع « الاعراضية » في نص - الحلم - التحريفات ، والالتباسات ، وضروب الغياب ، والحذف التي يمكن أن تقدم وسيلة قيمة بشكل خاص للوصول إلى « المضمون الكامن » ، أو الدوافع اللا واعية ، التي دخلت في تكوينه . والنقد الأدبي ، كما رأينا في حالة رواية لورنس ، يمكن أن يفعل شيئا مماثلا : إذ أنه بالالتفات إلى ما قد يبدو أنه مراوغات ، ومشاعر متضاربة ، ونقاط كثافة في القصة - الكلمات التي ينطق بها ، والكلمات التي تقال بتكرار غير عادي ، وازدواجات وهفوات اللغة - يمكنه أن يبدأ في القوض خلال طبقات المراجعة الثانوية ويكشف شيئا من « النص - الباطن » ، الذي ، مثل رغبة لا واعية ، يخفيه العمل ويكشفه في آن واحد . يمكنه ، بعبارة أخرى ، أن يهتم ليس فقط بما يقوله العمل ، بل كذلك بالكيفية التي يعمل بها ^(٦) .

وقد تابع بعض النقد الأدبي الفرويدي هذا المشروع إلى مدى معين . ففي كتابه ديناميكيات الاستجابة الأدبية (١٩٦٨) The Dynamics of Literary Respanse يرى الناقد الأمريكي نورمان ن. هولاند Narman N. Halland مقتنيا أثر فرويد ، أن الأعمال الأدبية تحرك في القارئ تفاعلا للخيالات اللا واعية وللدفاعات الواعية ضدها . ويكون العمل ممتعا لأنه ، بوسائل شكلية ملتوية ، يحول أعرق مخاوفنا ورغباتنا إلى معان مقبولة اجتماعيا . وما لم « يلطف » هذه الرغبات عن طريق لغته وشكله ، متيحاً لنا تمكنا كافيا منها ودفاعا كافيا ضدها ، فسوف يصبح غير مقبول ، لكنه

سيصبح كذلك أيضا إذا اكتفى بتدعيم جوانب كبتنا . وهذا ، من الناحية الفعلية ، لا يعدو كثيرا أن يكون إعادة صياغة بقناع فرويدى للتعارض الرومانسى القديم بين المضمون المضطرب وبين الشكل المتناغم . أما الشكل الأدبى بالنسبة للنقاد الأمريكى سيمون ليسر Simon Lesser فى كتابه الفن القصصى والملاوعى (١٩٥٧) Fiction and the Unconscious فله « تأثير مطمئن » يقاوم القلق ويحتفى بالتزامنا بالحياة ، والحب ، والنظام . ومن خلاله ، طبقا ليسر ، فإننا « نكرم الأنا الأعلى » . لكن ماذا عن الأشكال الحداثية التى تنسف النظام ، وتخرب المعنى ، وتفجر ثقتنا بالنفس ؟ هل الأدب مجرد علاج ؟ يوحى عمل هولاند المتأخر بأنه يعتقد ذلك : فكتابه خمسة قراء يقرأون (١٩٧٥) Five Readers Reading يفحص الاستجابات اللاواعية للقراء تجاه النصوص الأدبية لكى يرى كيف يعدل هؤلاء القراء هوياتهم خلال عملية التفسير ، الا أنهم بذلك يكتشفون وحدة مطمئنة فى أنفسهم . ان اعتقاد هولاند بأن من الممكن أن نجد من حياة فرد « جوهرًا ثابتًا » للهوية الشخصية يدرج عمله ضمن ما يسمى باسم « سيكولوجيا الأنا » ego - psychology الأمريكية - وهى طبعة مستأنسة من الفرويدية تصرف الانتباه عن « الذات المنقسمة » للتحليل النفسى الكلاسيكى وتسلمته بدلا من ذلك على وحدة الأنا . انها سيكولوجيا تهتم بكيفية توافق الذات مع الحياة الاجتماعية : فمن خلال التقنيات العلاجية ، تتم « موازنة » الفرد فى دوره الطبيعى ، الصحى كادارى طموح لديه الماركة المناسبة للسيارة ، وتجربى « معالجة » أى سمات مزعجة من شخصيته يمكن أن تتحرف عن هذه القاعدة . مع هذا النوع من السيكولوجيا ، فإن الفرويدية التى بدأت كفضح وتحد لمجتمع الطبقة المتوسطة تصبح طريقة لتأكيد قيمها .

وهناك ناقدان أمريكيان مختلفان مدينان لفرويد هما كينيث بيرك Kenneth Burke الذى يمزج توفيقيا بين فرويد ، وماركس ، واللغويات لينتج رؤيته الموحية للعمل الأدبى بوصفه نوعا من الفعل الرمضى ، وهارولد بلوم Harold Bloom الذى استخدم عمل فرويد ليدشن واحدة من أكثر النظريات الأدبية جسارة خلال العقد الماضى . وما يفعله بلوم ، من الناحية الفعلية ، هو أنه يعيد كتابة التاريخ الأدبى على أساس عقدة أوديب . فالشعراء يعيشون فى قلق فى ظل شاعر « قوى » جاء قبلهم ، مثلما يضطهد الابناء من جانب آبائهم ،

وأى قصيدة معينة يمكن أن تقرأ بوصفها محاولة للافلات من « قلق النفوذ » هذا ، عن طريق إعادة صياغتها المنهجية لقصيدة سابقة . والشاعر ، أسير خصوصته الأوديبية لـ « سلفه » الذى يخصيه ، سيسعى إلى تجريد هذه القوة من سلاحها عن طريق النفاذ إليها من الداخل ، بالكتابة بطريقة تراجع ، وتزيح ، وتعيد صياغة القصيدة السلف : بهذا المعنى يمكن قراءة كل القصائد باعتبارها كتابة لقصائد أخرى ، وبذلك فإنها « أساءة قراءات » أو « أساءة تقديرات » لها ، محاولات لصد قوتها الساحقة حتى يمكن للشاعر أن يفسح مجالاً لأصالته التخيلية الخاصة . وكل شاعر هو شاعر « متأخر » ، هو الأخير ضمن تقليد ؛ والشاعر القوى هو ذلك الذى يتمتع بشجاعة الاقرار بهذا التأخر ويشعر فى تدمير سلطة سلفه . وأى قصيدة ، فى الحقيقة ، لا تعدو أن تكون ذلك التدمير - أنها سلسلة من الأدوات ، يمكن النظر إليها على أنها استراتيجيات بلاغية وكذلك آليات دفاع تحليلية - نفسية ، لهدم وتجاوز قصيدة أخرى . ان معنى القصيدة هو قصيدة أخرى .

تمثل نظرية بلوم الأدبية عودة عاطفية ، متحدية إلى « التقاليد الرومانسية البروتستانتية من سبنسر وميلتون إلى بليك ، وشيلي ، وبيتس ، وهى تقاليد عزلتها السلالة المحافظة الانجلو - كاثوليكية (دون ، وهيربرت ، ويوب ، وجونسون ، وهو.بكينز) التى وضع خطوطها التفصيلية البيوت ، وليفيز وأتباعهما . هذه النزعة الفردية الرومانسية الشجاعة تتعارض بعنف مع الروح العام Ethos التشككى ، المناهض للإنسانية لعصر التفكيك ، وقد دافع بلوم فى الحقيقية عن قيمة « الصوت » والعبقرية الشعريين الفرديين ضد زملائه أتباع ديريدا فى بيل (هارتمان ، دى مان ، هيليس ميللر) . وأمله هو أن ينتزع من بين براثن نقد تفكيكى يحترمه من نواح معينة ، أن ينتزع إنسانية رومانسية تعيد اقرار المؤلف ، والقصد ، وسلطة الخيال . هذه الإنسانية ستشن الحرب على « العدمية اللغوية الهادئة » التى يتبينها بلوم عن حق فى جانب كبير من التفكيك الأمريكى ، متحولة عن مجرد الفك الذى لا ينتهى للمعانى المحددة إلى رؤية للشعر بوصفه ارادة وتوكيدا أنسانيين . والنغمة العسيرة ، القتالية ، المبشرة بنهاية العالم لكثير من كتاباته ، مع توليدها غير المألوف لمصطلحات سرية esoteric هى شاهد على الاجهاد واليأس الذى يتخلل هذا المشروع . ان نقد بلوم يكشف بعنف مآزق الانسانى

الليبرالى أو الرومانسى الحديث - حقيقة أنه ، من جهة ، لم يعد ممكنا الرجوع إلى ايمان انسانى هادئ ، ومتفائل بعد ماركس ، وفرويد ، وما بعد - البنيوية ، لكن ، من جهة أخرى ، فإن أى نزعة انسانية قد تلقت ، مثل انسانية بلوم ، الضغوط المضنية لتلك المذاهب ، من المحتم لها أن تعرضها تلك المذاهب لمساومة وعدوى قاتلتين . أن معارك بلوم الملحمية في سبيل العمالة الشرعيين تحفظ بالبهاء النفسى لعصر ما قبل - الفرويدية ، لكنها قد فقدت براعتها : انها مشاحنات عائلية ، مشاهد احساس بالذنب ، والحسد ، والقلق ، والعدوان . وما من نظرية أدبية انسانية تتجاهل تلك الحقائق يمكنها أن تقدم نفسها على انها « حديثة » على نحو ذائع الشهرة على الاطلاق ، لكن أى نظرية من هذا القبيل تضم إلى ركبها تلك الحقائق من المقدور لها أن تجدها قد هدأت من روعها وافسدتها إلى الدرجة التى تصبح فيها قدرتها الخاصة على الاثبات أرائية بشكل مختل تقريبا . أن بلوم يتقدم منحدرًا على درج غواية التفكيك الأمريكى بما يكفى لجعله لا يستطيع معاودة التسلق إلى ما هو انسانى على نحو بطولى الا بفضيلة نيتشوية لـ « ارادة القوة » و « ارادة الاقناع » للخيال الفردى الذى من المقدور له أن يظل عشوائيا وايمانيا . في هذا العالم البطوريكى المغلق من الآباء والأبناء ، يتمحور كل شيء بضجيج بلاغى متزايد حول السلطة ، والصراع ، وقوة الارادة ، والنقد نفسه بالنسبة لبلوم شكل من الشعر بقدر ما تكون القصائد نقدا أدبيا ضمنيا لقصائد أخرى ، وكون قراءة نقدية « تنجح » ليس في النهاية مسألة تخص قيمة الصدق فيها على الاطلاق ، بل مسألة القوة البلاغية للمناقد نفسه . إنها النزعة الانسانية عند حدودها القصوى ، لا تقوم على أساس سوى ايمانها اليقيني ذاته ، وضائعة بين نزعة عقلانية فقدت مصداقيتها من جهة ، ونزعة شك لا تحتمل من جهة أخرى .



ذات يوم ، بينما كان فرويد يراقب حفيده وهو يلعب في عريته ، لاحظ أنه يلعب بلعبة خارج العربية وهو يتعجب قائلا فورث Fort! (مضى) ثم يجذبها من جديد بخيط وهو يصبح Da! (هنا) . لعبة فورث - ذا الشهيرة هذه ، فسرهما فرويد في ما وراء مبدأ اللذة (١٩٢٠) Beyond the

Pleasure Principle على أنها سيطرة الطفل الرمزية على غياب أمه ، لكن من الممكن قراءتها أيضا على أنها الومضات الأولى للقص . فربما كانت هورت - دا اقصر قصة يمكننا تخيلها : شيء قد ضاع ، ثم تمت استعادته : لكن حتى أكثر القصص تعقيدا يمكن قراءتها على أنها تنويعات على هذا النموذج : فمنظومة القص الكلاسيكي هي أن ترتيبية أصلية تختل ثم تستعاد في النهاية . من وجهة النظر هذه ، يكون القص مصدرا للعزاء : فالأشياء المفقودة هي سبب لقلقنا ، إذ ترمز إلى فقدانات معينة لا واعية أعمق (فقدان الميلاد ، والبراز ، والأم) ، ومما يسبب المتعة دائما أن نجدها قد عادت بأمان إلى مكانها . وفي نظرية لاكان ، فإن شيئا مفقودا أصلا - جسد الأم - هو الذي يدفع قصة حياتنا إلى الامام ، مجبرا إيانا على اقتفاء أثر بدائل لهذا الفردوس المفقود في حركة الرغبة الكنائية التي لا تنتهى . وبالنسبة لفرويد ، فإن الرغبة في الزحف عاندين إلى مكان لا يمكن أيداؤها فيه ، إلى الوجود اللا عضوي الذي يسبق كل حياة واعية ، هي التي تجعلنا نواصل النضال إلى الامام : أن ارتباطاتنا القلقة (ايروس) مستعبدة لدافع الموت (ثاناتوس) . ولابد من شيء ضائع أو غائب في أى قصة لكي تنفتح : وإذا ظل كل شيء في مكانه فلن تكون هناك قصة تروى ، هذا الفقد مخزن ، لكنه مثير كذلك : فالرغبة يثيرها ما لا يستطيع امتلاكه تماما ، وهذا أحد مصادر الاشباع القصصى . الا أننا لو كنا لا نستطيع امتلاكه أبدا ، فإن استئارتنا ستصبح غير محتملة وتتحول إلى ألم ، ومن هنا يجب أن نعرف أن الشيء سيعاد إلينا في النهاية ، أن توم جونز* سيعود إلى قاعة الفردوس وأن هيركول بواروه* Hercule Poirot سيتعقب القاتل حتى يجده . تجد استئارتنا متنفسا مشبعا : لقد « تقيدت » طاقاتنا ببراعة بتشويق وتكرارات القصة كمجرد تمهيد لاستنفادها المستع^(٧) . وقد تمكنا من تحمل اختفاء الشيء لأن التشويق المقلق كانت تتخلله طول الوقت معرفة سرية بأنه سيبلغ مستقره في النهاية . ان هورت ليس لها معنى الا في علاقتها بـ دا .

لكن العكس صحيح كذلك ، بالطبع . فإننا فور أن نستقر داخل النظام الرمزي ، لا يمكننا أن نتأمل أو نملك أى موضوع دون أن نراه بصورة لا واعية في ضوء غيابيه المحتمل ، عارفين أن وجوده اعتباطي ومؤقت على نحو ما . إذا مضت الأم بعيدا فإن ذلك مجرد تمهيد لعودتها ، لكنها حين

تكون معنا من جديد لا نستطيع نسيان حقيقة أنها قد تختفى دائماً ، وربما لا تعود . وفن القص الكلاسيكي من النوع الواقعي هو على العموم شكل « محافظ » ، يحجب قلقتنا تجاه الغياب تحت علامة الحضور المطمئنة ، بينما تذكرنا نصوص حداثية عديدة ، مثل نصوص بريخت وبيكيت ، بأن ما نراه كان يمكن دائماً أن يحدث بطريقة مختلفة ، أو لا يحدث على الإطلاق . وإذا كان النموذج النعطي لكل غياب ، بالنسبة للتحليل النفسي ، هو الاختفاء - خوف الصبي الصغير من فقدان عضوه الجنسي ، وخيبة الأمل المفترضة لدى الصبية الصغيرة لأنها « فقدت » عضوها - فإن هذه النصوص ، كما تقول ما بعد - البنوية ، قد قبلت واقع الاختفاء ، حتمية فقدان ، الغياب والاختلاف في الحياة الإنسانية . وبقراءتها ، فإنها تجعلنا نحن أيضاً نقابل هذه الحقائق - تجعلنا نحرر أنفسنا من « الخيال » ، حيث فقدان والاختلاف أمور لا يمكن التفكير فيها ، وحيث بدأ أن العالم صنع من أجلنا وصنعنا من أجل العالم . ليس ثمة موت في الخيال ، حيث أن وجود العالم المستمر يعتمد على حياتي بقدر ما تعتمد حياتي عليه ، فقط بدخول النظام الرمزي نواجه حقيقة أننا يمكن أن نموت ، حيث أن وجود العالم لا يعتمد في الحقيقة علينا . طالما ظللنا في مجال خيالي للوجود فإننا نسىء التعرف على هوياتنا ، بحيث نراها على أنها مثبتة ومكتملة ، ونسىء التعرف على الواقع على أنه شيء لا يتغير . أننا نضل ، بعبارة التوسير ، في قبضة الايديولوجيا ، مذعنين للواقع الاجتماعي بوصفه « طبيعياً » بدل أن نتساءل نقدياً عن الكيفية التي أنبى بها ، وأنبينا نحن كذلك ، ومن ثم يصبح من الممكن تغييره .

رأينا في مناقشتنا لولان بارت كيف أن قدراً كبيراً من الأدب يتأمر في أشكال ذاتها ليحبط سلفاً مثل هذا التساؤل النقدي . وعلامة بارت « المُطَبَّعة » naturalized تعادل « الخيال » عند لاكان : ففي كلتا الحالتين تتأكد هوية شخصية مستلبة بواسطة عالم « مُعطى » ، وحتماً . ولا يعنى هذا القول بأن الأدب المكتوب على هذا النمط محافظ بالضرورة فيما يقوله ، بل أن راديكالية أقواله قد تدمرها الأشكال التي تأخذها . وقد أشار راييموند ويليامز Raymond Williams إلى التناقض المثير للاهتمام بين الراديكالية الاجتماعية لكثير من المسرح الطبيعي (شو ، على سبيل المثال) والمنهج الشكلية لتلك الدراما . قد يحث خطاب المسرحية على التغيير ، والنقد ، والتمرد ، لكن

الاشكال الدرامية - التى تعدّد بنود الاثاث وتستهدف « مشابهة » دقيقة للواقع verisimilitude - تفرض علينا حتماً احساساً بالصلابة التى لا تقبل التغيير لهذا العالم الاجتماعى ، بكل التفاصيل حتى لون جوارب الخادمة^(٨) . ولكى تُحدث الدراما قطيعة مع هذه الطرق للرؤية ، فإنها بحاجة إلى التحرك إلى ما وراء النزعة الطبيعية برمتها بطريقة أكثر تجريبية - مثلما فعل ابسن وسترنديبرج المتأخرين فى الحقيقة . فلك الاشكال المتحورة سوف تقذف المشاهد خارج يقين الادراك - الامان الذاتى الذى ينبع من تأمل عالم مألوف . ويمكننا فى هذا الصدد المقابلة بين شو وبين برتولت بريخت ، الذى يستخدم تقنيات درامية معينة (ما يسمى « تأثير الاغراب » estrangement effect) ليحيل أكثر الجوانب بديهية للواقع الاجتماعى إلى أمور غير مألوفة بصورة صادمة ، وبذلك يثير فى الجمهور وعياً نقدياً جديداً بها . وبعيداً عن الاهتمام بتدعيم الحس بالامن لدى الجمهور ، فإن بريخت يريد ، كما يقول هو ، أن « يخلق تناقضات فى داخلهم » - أن يهز معتقداتهم ، أن يهدم ويعيد صياغة هوياتهم المُتلقّاه ، ويكشف وحدة هذه الذاتية على أنها وهم ايديولوجى .

ويمكننا أن نجد نقطة التقاء أخرى للنظريات السياسية والتحليلية - النفسية فى عمل الفيلسوفة النسائية جوليا كريستيفا Julia Kristeva . وفكر كريستيفا متأثر بدرجة كبيرة بلا كان . لكن من الواضح أن هذا التأثير يطرح مشكلة بالنسبة لآى من دعاة الحركة النسائية . لأن النظام الرمزى الذى يكتب عنه لاكان هو فى الحقيقة النظام الأبوى الجنسى والاجتماعى للمجتمع الطبقي الحديث ، المُبَنّين حول « الدال المفارق » المتمثل فى القضيب ، والذى يسيطر عليه القانون الذى يجسّده الأب . وبالتالي ، ما من طريقة يمكن بها لداعية حركة نسائية أو نصير لها أن يحتفى بشكل غير نقدى بالنظام الرمزى على حساب الخيالى : بل على النقيض ، فإن قمعية العلاقات الاجتماعية والجنسية القائمة لهذا النظام هى بالضبط هدف النقد النسائى . ومن ثم فإن كريستيفا فى كتابها ثورة اللغة الشعرية (١٩٧٤) *Revolutin du langage poetique* ، لا تعارض الرمزى بالخيالى ، بقدر ما تعارضه بما تسميه « السيميوطيقى » *Semiotic* . وهى تعنى به منظومة أو تفاعلاً للقوى التى يمكن أن نعتبئها داخل اللغة ، وتمثل نوعاً من رواسب المرحلة قبل - الاوديبية . فالطفل فى المرحلة قبل - الاوديبية لا يتوصل بعد إلى اللغة (كلمة "infant"

(طفل) تعنى « الذى لا يتكلم » * ، لكننا يمكن أن نتخيل جسمه وكأننا نتقاطع عبره شبكة من قبض ، نبضات pulsions أو دوافع غير منظمة نسبياً عند هذه النقطة . هذه المنظومة الايقاعية يمكن النظر إليها على أنها شكل من اللغة ، رغم أنها ما زالت غير ذات معنى . ولكي تحدث اللغة بوصفها كذلك ، فلا بد لهذا الفيض المتناثر أن يُقَطَّع قطعاً ، ويتم فصل في مصطلحات مستقرة ، بحيث يتم كبت هذه العملية « السيميوطيقية » عند الدخول في النظام الرمزي . إلا أن الكبت ليس كاملاً : لأنه ما زال يمكن تمييز السيميوطيقى كنوع من الضغط النبضى داخل اللغة ذاتها ، في النغمة ، والايقاع ، والخصائص الجسمية والمادية للغة ، لكن كذلك في التناقض ، واللامعنى ، والانقطاع ، والصمت ، والغياب . إن السيميوطيقى هو « الآخر » بالنسبة للغة ، المقترن به بشكل حميم رغم ذلك . ولأنه ينبع من المرحلة قبل - الاوديبية ، فإنه مرتبط بـ اتصال الطفل بجسم الأم ، بينما الرمزي ، كما رأينا ، يرتبط بقانون الأب . وهكذا فإن السيميوطيقى وثيق الارتباط بالأنوثة : لكنه ليس بأية حال لغة قاصرة على النساء ، لأنه ينشأ من الفترة قبل - الاوديبية التي لا تعترف تمييزاً بين الجنسين .

تتظر كريستينا إلى « لغة » السيميوطيقى هذه كوسيلة لتدمير النظام الرمزي . وفي كتابات بعض الشعراء الرمزيين الفرنسيين وغيرهم من مؤلفي الطليعة avant-garde ، نجد أن المعانى المأمونة نسبياً للغة « العادية » تلقى الملاحقة والمقاطعة من جانب هذا التدفق للدلالة ، الذى يضغط العلامة اللغوية إلى أقصى حدودها ، ويقيم خصائصها النغمية ، والايقاعية ، والمادية ، ويقيم تقاعلاً للدوافع اللاواعية في النص تهدد بأن تمرق المعانى الاجتماعية المتلقاه . السيميوطيقى مائع وتعددى ، نوع من المبالغة الابداعية الممتعة على المعنى الدقيق ، وهو يجد متعة سادية في تدمير أو نفى تلك العلامات . إنه يعارض كل الدلالات الثابتة ، المفارقة ، ولما كانت ايديولوجيات المجتمع الطبقي الحديث الذى يحكمه الذكر تعتمد على تلك العلامات الثابتة في سلطتها (الرب ، الأب ، الدولة ، النظام ، الملكية ، إلى آخره) ، فإن ذلك الادب يصبح نوعاً من المكافء ، في مجال اللغة ، للثورة في مجال السياسة . وقارئ تلك النصوص

* Infant (طفل) من اللاتينية infans . فيها المقطع In يشير إلى النفي و Fans من فعل الكلام - م

تمزقه ، بالمثل ، أو « تزيحه عن المركز » هذه القوة اللغوية ، فيجد نفسه واقعاً في التناقض ، عاجزاً عن اتخاذه أى « موقف - ذات » واحد ، بسيط ، إزاء هذه الأعمال المتعددة الشكل . إن السيميوطيقى يوقع الاضطراب في كل تقسيمات محكمة . بين المذكر والمؤنث - إنه شكل « ثنائى الجنس » bisexual من الكتابة - وي طرح تفكيك كل التعارضات الثنائية المدققة - المناسب / غير المناسب ، المعيار / الحيود ، عاقل / مجنون ، يخصنى / يخصك ، السلطة / الطاعة - التى تواصل البقاء عن طريقها المجتمعات من قبيل مجتمعاتنا .

وكاتب اللغة الانجليزية الذى ربما كان يجسد نظريات كريستيفا بأشد الطرق إدهاشاً هو جيمس جويس James Joyce^(٩) . لكن جوانب منها تتضح كذلك في كتابات فيرجينيا وولف Virginia Woolf ، التى يطرح أسلوبها الرجراج ، المسهب ، الحسى مقاومة لنوع العالم الميتافيزيقى الذكورى الذى يرمز اليه الفيلسوف مستر رامزى Mr. Ramsay في رواية إلى الغنار To the Lighthouse . فعالم رامزى يعمل بواسطة الحقائق المجردة ، والتقسيمات الحادة ، والماهيمات الثابتة : إنه عالم أبوى ، لأن القضيب هو رمز الصدق المؤكد ، المتطابق مع ذاته ولا يجب تحديده . والمجتمع الحديث ، كما يقول ما بعد - البنيويين ، « متركز حول القضيب » phallogocentric ، وهو أيضاً ، كما رأينا ، « متركز حول الكلمة » Logocentric ، يعتقد أن خطابات يمكن أن تتيح لنا وصولاً فورياً إلى كامل صدق وحضور الاشياء . وقد ادغم جاك ديريدا هذين المصطلحين في المصطلح المركب « Phallogocentric » ، الذى يمكنه ترجمته تقريباً بكلمة « مفرط الثقة » cocksure . وهذه الثقة المفرطة cocksureness ، التى يحافظ بواسطتها من يمسكون بأعنة السلطة الجنسية والاجتماعية على قبضتهم ، هى ما يمكن اعتبار فن القص « السيميوطيقى » لدى وولف تحدياً لها .

وهذا يطرح السؤال المربك ، الذى نوقش طويلاً في النظرية الادبية النسائية ، سؤال ما إذا كان ثمة نمط أنثوى نوعياً للكتابة . فليس « السيميوطيقى » لدى كريستيفا ، كما رأينا ، أنثويا على نحو داخلى : وفي الحقيقة ، فإن أغلب الكتاب « الثوريين » الذين تناقشهم ذكور . لكن لانه وثيق الصلة بجسم الام ، ولان هناك أسباب تحليلية - نفسية معقدة للاعتقاد بأن النساء يحافظن على علاقة أوثق بهذا الجسم من الرجال ، فقد يتوقع المرء أن

تكون تلك الكتابة نمطية أكثر بالنسبة للنساء عموماً . وقد رفض بعض دعاة النزعة النسائية هذه النظرية بعنف ، خشية أن تعيد ببساطة اختراع « جواهر أنثوى » ما من نوع غير ثقافي ، وربما تشككوا كذلك في أنها قد لا تعدو أن تكون طبعة متبجحة من نظرة التمييز الجنسي التي تلوكها النساء . وفي رأبي فإن أيأ من هذه المعتقدات ليس متضمناً بالضرورة في نظرية كريستيفا . ومن المهم أن نرى أن السيميوطيقى ليس بديلاً للنظام الرمزي ، ليس لفة « يمكن أن يتحدثها المرء بدل الخطاب العادي » : إنه بالأحرى عملية داخل أنساق - علاماتنا الاصطلاحية ، تطرح للتساؤل ، وتنتهك ، حدودها . في نظرية لاكان ، فإن أى شخص يعجز عن دخول النظام الرمزي على الإطلاق ، عن أن يرمز لخبثته من خلال اللفة ، سيصبح ذهانياً . ويمكن للمرء أن يعتبر السيميوطيقى نوعاً من الحد الداخلي أو خط حدود النظام الرمزي ، وبهذا المعنى يمكن رؤية « الأنثوى » بشكل مماثل على أنه يوجد على ذلك الخط . إذ أن الأنثوى في نفس الوقت يتأسس ضمن النظام الرمزي ، مثل أى من الجنسيتين ، ولكنه يُحال إلى هوامشه ، يعتبر أدنى من السلطة الذكورية . المرأة « داخل » . وكذلك « خارج » مجتمع الذكور ، هى عضوفيه تضيف عليه الصبغة المثالية بطريقة رومانسية وكذلك طريدة مضطهدة له . انها أحياناً ما يقف بين الرجل وبين الفوضى ، وأحياناً تجسّد الفوضى ذاتها . وهذا هو السبب في أنها تزعج التصنيفات المضبوطة لذلك النظام ، مُضَيِّبَةً تخومه الجيدة التجديد . إن النساء ممثلات ضمن المجتمع الذى يسيطر عليه الذكور ، مثبتات بالعلامة ، والصورة ، والمعنى ، لكن لأنهن كذلك « نفى » هذا النظام الاجتماعى ، فثمة فيهن دائماً شيئاً متروكاً ، زائداً عن الحاجة ، غير قابل للتمثيل ، يرفض أن يُصوّر هناك .

في هذه النظرة ، فإن الأنثوى - الذى هو نمط من الوجود والخطاب لا يتطابق بالضرورة مع النساء - يعنى قوة داخل المجتمع تعارضه . ولهذا تضميناته السياسية البديهية في شكل الحركة النسائية . فالمعادل السياسى لنظريات كريستيفا الخاصة - في القوة السيميوطيقية التي تمرق كل المعانى والمؤسسات المستقرة - سيبدو وكأنه نوع من الفوضوية . فإذا كانت تلك الاطاحة التي لا تنتهى بكل بنية ثابتة بمثابة استجابة غير كافية في المجال السياسى ، فكذلك أيضاً في المجال النظرى الإفتراض بأن النص الأدبى الذى

يدمر المعنى « ثورى » بحكم طبيعته ipso facto . فمن الممكن لنص أن يفعل ذلك بإسـم لا عقلانية يمينية ما ، أو أن يفعله بإسـم شيء لا قيمة له . وحة كريستيفا شكلية بدرجة خطيرة ومن السهل محاكاتها بطريقة كاريكاتورية : فهل ستسقط قراءة ما لارميه الدولة البورجوازية ؟ انها لا تزعم ذلك ، بالطبع ، لكنها تعير التفاتاً أقل مما يجب للمعضمون السياسى للنص ، للشروط التاريخية التى يُنفذُ فيها قلبه للدلول ، وللشروط التاريخية التى يجرى فيها تفسير واستخدام ذلك كله . كذلك لا يُعدُّ هدم الذات الموحدة لفئة ثورية فى ذاتها . تدرك كريستيفا عن حق أن النزعة الفردية البورجوازية تزدهر على أساس هذا الصنم ، لكن عملها يميل إلى التوقف عند النقطة التى تصبح فيها للذات متصدعة وواقعة فى التناقض . وعلى النقيض من ذلك ، بالنسبة لبريخت ، فإن هدم هوياتنا المعطاة من خلال الفن لا ينفصل عن ممارسة انتاج نوع جديد تماماً من الذات الانسانية ، ستحتاج إلى أن تعرف ليس فقط التفتت الداخلى بل التضامن الإجتماعى ، وسوف تخبر ليس فقط اشباعات اللغة الليبيدية بل انجازات محاربة الظلم السياسى . إن الفوضوية أو الليبرتارية* الضمنية لنظريات كريستيفا الموحية ليست هى النوع الوحيد من السياسة الذى ينتج عن إقرارها بأن النساء ، وأعمالاً أدبية « ثورية » معنية ، تطرح تساؤلاً جذرياً عن المجتمع القائم وذلك ، على وجه الدقة ، لأن هذه النظريات ترسم الحدود التى لا تجزئ هذه السياسة على تجاوزها .



هناك ارتباط واحد بسيط وواضح بين التحليل النفسى والأدب يستحق أن نلمح اليه فى الختام . عن صواب أو عن خطأ ، تعتبر النظرية الفرويدية أن الحافز الأساسى لكل سلوك انسانى هو تجنب الألم واكتساب اللذة : وهذا أحد اشكال ما يعرف فلسفياً بمذهب اللذة hedonism . والسبب فى أن الغالبية الساحقة من الناس يقرأون القصائد ، والروايات ، والمسرحيات هو أنهم يجدونها ممتعة . وهذه الحقيقة من البدهة بحيث انها لا تكاد تذكر فى الجامعات . ومن المسلم به أن من الصعب أن تقضى بضع سنوات فى دراسة الادب فى معظم الجامعات وتظل تجده ممتعاً فى النهاية : فالكثير من مناهج

* Libertarianism : مرادف للنزعة الفوضوية السياسية - م

الادب الجامعية تبدو وكأنها وضعت لمنع حدوث ذلك ، وأولئك الذين يخرجون منها وما زالوا قادرين على الاستمتاع بالأعمال الأدبية قد يعتبرون إما أبطالاً أو شواذاً . وكما رأينا من قبل في هذا الكتاب ، فإن حقيقة أن قراءة الأدب هي عمل ممتع عموماً قد شكلت مشكلة خطيرة لأولئك الذين أقاموه « كمذهب » أكاديمي : فقد كان من الضروري جعل الأمر كله مفزعاً ومثبطاً ، إذا كان « للإنجليزية » أن تكسب عيشها كإبنة عم جديدة بالشهرة للكلاسيكيات . وفي نفس الوقت ، وفي العالم الخارجى ، استمر الناس في قراءة القصص الرومانسية ، وروايات الاثارة والروايات التاريخية دون أن تخالجهم أدنى فكرة بأن قاعات الاكاديمية تكتمها هذه المخاوف .

ومن أعراض هذا الوضع الغريب أن لكلمة « اللذة » ظلال معنى توحى بالتفاهة ، وهي بالتأكيد كلمة أقل جدية من كلمة « جاد » . والقول بأننا نجد قصيدة ما شديدة الامتاع يبدو على نحو ما قولاً نقدياً أقل قبولاً من الزعم بأننا نعتقد أنها عميقة أخلاقياً . ومن الصعب ألا نشعر بأن الكوميديا أمر أكثر سطحية من التراجيديا . بين متقعرى كيمبريدج الذين يتحدثون بطريقة مرعبة عن « الجدية الأخلاقية » ، وفرسان أوكسفورد الذين يجدون جورج إليوت « مسئية » ، لا يبدو أن ثمة مجالاً كبيراً لنظرية مناسبة أكثر عن اللذة . لكن التحليل النفسى هو ، بين أشياء أخرى ، ذلك بالضبط : فمتادها الفكرى الكثيف موجه إلى استكشاف أمور أساسية من قبيل ماذا يجده الناس مشبعاً وماذا لا يجدونه كذلك ، وكيف يمكن تخليصهم من يؤسهم وجعلهم أكثر سعادة . إذا كانت الفرويدية علماً ، مهتماً بالتحليل اللاشعى للقوى النفسية ، فإنها علم ملتزم بتحرير الكائنات البشرية مما يحبط تحققهم ورفاهيتهم . إنها نظرية في خدمة ممارسة تغيير ، وتتوازى إلى هذا المدى مع السياسة الراديكالية . وهي تقر بأن اللذة والألم موضوعان بالغتا التعقيد ، على خلاف نوع الناقد الأدبى التقليدى الذى تُعد بالنسبة له عبارات الاعجاب أو عدم الاعجاب الشخصيين مجرد مقولات « ذوق » يستحيل تحليلها أبعد من ذلك . بالنسبة لمثل هذا الناقد ، يكون القول بأنك استمتعت بالقصيدة بمثابة نهاية المناقشة ، أما بالنسبة لنوع آخر من النقاد ، فإن هذا قد يكون بالضبط نقطة بداية المناقشة .

ولا يعنى هذا الإيحاء بأن التحليل النفسى وحده يمكنه أن يقدم المفتاح .

لمشكلات القيمة والمتعة الأدبيتين ، فنحن نعجب أولاً نعجب بقطع معينة من اللغة ليس فقط بسبب التفاعل اللاواعي للدوافع التي تولدها فيها ، بل بسبب التزامات وتقضيات واعية بشارك فيها . وثمة تفاعل معقد بين هذين المجالين ، يحتاج الأمر إلى توضيحه في بحث تفصيلي لنص أدبي بعينه^(١٠) . ويبدو أن مشكلات القيمة والمتعة الأدبيتين تقع في مكان ما عند نقطة التقاء التحليل النفسي ، واللغويات ، والايديولوجيا ، وحتى الآن لم يجر الكثير من البحث في هذا الصدد . ورغم ذلك ، فنحن نعرف ما يكفي للظن بأن من الممكن أن نقول لماذا يتمتع شخص ما بترتيبات معينة من الكلمات أكثر بكثير مما كان يظن النقد الأدبي التقليدي .

والأهم من ذلك ، أن من الممكن عن طريق فهم أشمل للمتعة والمنغصات التي يجنبها القراء من الأدب ، أن تلقى ضوءاً متواضعاً لكنه ذا مغزى على بعض المشكلات الأكثر إلحاحاً للسعادة والشقاء . وإحدى أغنى التقاليد التي نشأت عن كتابات فرويد ذاتها تقاليد شديدة البعد عن هموم لاكان : إنها شكل من العمل السياسي - التحليلي - النفسي المرتبط بمسألة السعادة في تأثيرها على مجتمعات بأكملها . وقد برز في هذا الاتجاه عمل المحلل النفسي الألماني فيلهلم رايش Wilhelm Reich ، وكتابات هربرت ماركوزه Herbert Marcuse وأعضاء آخرين فيما يسمى مدرسة فرانكفورت للبحث الاجتماعي^(١١) . إننا نعيش في مجتمع يضغط علينا ليدفعنا للسعي إلى الاشباع الفوري من جهة ، ومن جهة أخرى يفرض على قطاعات كاملة من السكان إرجاء لا ينتهي للاشباع . تصبح مجالات الحياة الاقتصادية ، والسياسية ، والثقافية « شبقية الطابع » ، eroticized ، تعج بالسلع المغرية والصور البراقة ، بينما تزداد العلاقات الجنسية بين الرجال والنساء سقماً واضطراباً . في مثل هذا المجتمع لا يكون العدوان مجرد مسألة منافسة بين أقارب : إنه يصبح الامكانية المتزايدة لتدمير - الذات النووي ، دافع الموت المقتن كاستراتيجية عسكرية . الاشباع السادي للسلطة يناظرها الادعان الماسوكي للعديد من المجريدين من السلطة . وفي مثل هذا الوضع ، يكتسب عنوان فرويد علم المرض النفسي للحياة اليومية The Psychopathology of Every day Life معنى جديداً ، مثوماً . فأحد أسباب احتياجنا للبحث في ديناميكا اللذة والألم هو أننا بحاجة إلى معرفة مقدار الكبت والاشباع المؤجل الذي يمكن أن

يتجمله مجتمع ما ، كيف يمكن تحويل الرغبة عن غايات نقدَها إلى غايات تجعلها نافهة وتحط من قدرها ، كيف يحدث أن يكون الرجال والنساء مستعدين أحياناً لمعاناة الاضطهاد والمهانة ، وعند أى نقط يمكن أن ينهار هذا الخنوع . يمكننا أن نتعلم من النظرية التحليلية - النفسية المزيد عن السبب الذى يجعل معظم الناس يفضلون جون كيتس John Keats على لى هانت Leigh Hunt ، كذلك يمكننا أن نتعلم المزيد عن طبيعة « حضارة تترك كل هذا العدد من المشاركين فيها دون اشباع وتدفعهم إلى التمرد ، (...) ليس لها ولا تستحق إمكانية وجود دائم » .

خاتمة :

النقد السياسي

خلال هذا الكتاب ، فحصنا عدداً من مشكلات نظرية الأدب . لكن أهم سؤال ظل حتى الآن دون اجابة . ما مغزى نظرية الأدب ؟ لماذا نزعج أنفسنا بها في المقام الاول ؟ اليس في العالم موضوعات أكثر وزناً من الشفريات ، والدالات ، والذوات القارئة ؟

لنأخذ في الاعتبار واحداً فقط من تلك الموضوعات . بينما أكتب الآن ، يُقدَّر أن العالم به ٦٠٠٠٠ رأس نووى ، والكثير منها طاقته أكبر ألف مرة من القنبلة التي دُمِّرت هيروشيما . وتتزايد بإطراد اسكانيية أن تستخدم هذه الأسلحة خلال حياتنا . والتكلفة التقريبية لهذه الأسلحة هي ٥٠٠ مليار دولار سنوياً ، أو ١,٣ مليار دولار يومياً . ويمكن لخمسة بالمائة من هذا المبلغ - أى ٢٥ مليار دولار - أن تخفف بصورة هائلة ، أساسية مشكلات العالم الثالث الذى أقعده البؤس . ولا شك أن أى شخص يعتقد أن نظرية الأدب أكثر أهمية من تلك الأمور سيُعدّ غريب الأطوار على نحو ما ، لكنه ربما كان غريب الأطوار بدرجة أقل قليلاً من أولئك الذين يعتبرون أن الموضوعين قد يكونا متصلين بشكل ما . فما شأن السياسة الدولية بنظرية الأدب ؟ لماذا هذا الاصرار الغريب على جر السياسة الى المناقشة ؟

في الحقيقة ، ليس ثمة حاجة لجر السياسة الى نظرية الأدب : فقد كانت هناك منذ البداية ، مثلما الحال مع الرياضة في جنوب افريقيا . وأنا لا أعنى بالسياسى سوى الطريقة التى ننظم بها حياتنا الاجتماعية سوياً ، وعلاقات السلطة التى يتضمنها ذلك ، وما حاولت أن أوضحه على طول هذا الكتاب هو أن تاريخ نظرية الأدب الحديثة جزء من التاريخ السياسى والايدىولوجى

لعصرنا . فمذ بيرسى بيشى شيللى إلى نورمان ن. هولاند ، كانت نظرية الأدب مرتبطة بشكل لا ينفصم بالمعتقدات السياسية والقيم الايديولوجية . وفي الحقيقة فإن نظرية الأدب تُعد موضوعاً قائماً بذاته للبحث العقلي أقل مما تُعد منظوراً خاصاً نرى من خلاله تاريخ عصرنا . كما أن هذا لا يجب أن يكون مبعثاً للدهشة بآية حال . لأن أى كيان نظرى مهتم بالمعنى ، والقيمة ، واللغة ، والشعور ، والخبرة الانسانية سينخرط حتماً في معتقدات أوسع ، وأعمق عن طبيعة الافراد والمجتمعات الانسانية ، عن مشكلات السلطة والنشاط الجنسي ، عن تفسيرات التاريخ الماضى ، وتنويعات الحاضر ، والأمال في المستقبل . وليس الامر مسألة الأسف لأن ذلك كذلك - مسألة لوم نظرية الأدب لأنها مشتبكة بهذه المشكلات ، في مقابل نظرية أدبية « خالصة » ما ، تكون بريئة منها . فمثل هذه النظرية الأدبية هي خرافة أكاديمية : فبعض النظريات التي فحصناها في هذا الكتاب أوضح ما تكون إيديولوجية حين تحاول تجاهل التاريخ والسياسة تماماً . لا يجب توبيخ نظريات الأدب لأنها سياسية ، بل لأنها في مجملها كذلك بطريقة مستترة أو لا واعية - بسبب العمى الذي تقدم به مذاهب صدق يُفترض أنها « تقنية » ، أو « واضحة بذاتها » ، أو « علمية » ، أو « شاملة » بينما يمكن بقليل من التأمل أن نرى أنها ترتبط بـ ، وتدعم مصالح معينة لمجموعات معينة من الناس في أوقات معينة . إن عنوان هذا الفصل ، « خاتمة : النقد السياسى » ، ليس المقصود ومنه أن يعنى : « أخيراً ، بديل سياسى » ، فالمقصود منه أن يعنى : « النتيجة* هي أن نظرية الأدب التي فحصناها سياسية » .

إلا أن الأمر ليس فقط مسألة كون تلك التحيزات مستترة أو لا واعية . فأحياناً ، مثلما الحال مع ماثيو أرنولد ، لا تكون لا هذا ولا ذاك ، وفي أحيان أخرى ، مثلما الحال مع ت. س. إليوت ، تكون مستترة بالتأكيد لكنها ليست لا واعية بآية حال . فما يستحق الاعتراض ليس هو حقيقة أن نظرية الأدب سياسية ، ولا مجرد حقيقة أن نسيانها المستمر لذلك يميل إلى التضليل : فما يستحق الاعتراض حقاً هو طبيعة سياستها . هذا الاعتراض يمكن تلخيصه بإيجاز بالقول بأن الغالبية العظمى من نظريات الأدب التي عرضنا

* Conclusion : تعنى نتيجة وخاتمة في نفس الوقت - م .

خطوطها العريضة في هذا الكتاب قد دعت بدل أن تتحدى افتراضات نسق - السلطة الذي وصفت لتوى بعض عواقبه في أيامنا . ولا أعنى بذلك أن ماثيو أرنولد كان يؤيد الأسلحة النووية ، أو أنه ليس ثمة عديدين من منظري الأدب لن يشقوا بطريقة أو بأخرى عن نظام يثرى فيه البعض على أرباح الأسلحة بينما يتصور آخرون جوعاً في الشوارع . ولا أعتقد أن الكثيرين ، وربما الأغلبية ، من منظري وتقاد الأدب لا يقلقهم عالم تظل فيه بعض الاقتصادات ، التي تركتها أجيال من الاستغلال الاستعماري راکدة ومنكفئة ، مرتبهة للرأسمالية الغربية من خلال مدفوعات أقساط الديون المُعدة ، أو أن كل المنظرين الأدبيين سيؤيدون بسماحة مجتمعاً مثل مجتمعنا ، تظل فيه ثروة خاصة ضخمة مركزة في أيدي أقلية ضئيلة ، بينما تتمزق إرباً الخدمات الإنسانية للتعليم ، والصحة ، والثقافة ، والترفيه للغالبية العظمى . فالسألة أنهم لا يعتبرون أن نظرية الأدب مرتبطة على الإطلاق بهذه الأمور . ورأى الخاص ، كما أوضحنا ، أن لنظرية الأدب ارتباط بالغ الخصوصية بهذا النظام السياسي : فقد ساعدت ، عن قصد وعن غير قصد ، على إدامة وتدعيم افتراضاته .

إن الأدب ، كما يقال لنا ، مرتبط حيويّاً بالأوضاع الحياتية للرجال والنساء : أنه عيني وليس مجرداً ، يعرض الحياة بكل تنوعها الغني ، ويرفض البحث المفاهيمي العقيم من أجل إحساس ومذاق أن يكون المرء حياً . وعلى النقيض من ذلك ، فإن قصة نظرية الأدب الحديثة هي حكاية الهروب من تلك الحقائق إلى مجال من البدائل يبدو وكأنه لا ينتهي : القصيدة ذاتها ، المجتمع العضوي ، الحقائق الأدبية ، الخيال ، بنية العقل الإنساني ، الأسطورة ، اللغة ، إلى آخره . هذا الهروب من التاريخ الواقعي مفهوم جزئياً كرد فعل على النقد الأثرى ، ذى النزعة الاختزالية تاريخياً والذي تسيّد في القرن التاسع عشر ، لكن تطرف رد الفعل هذا كان مدهشاً رغم ذلك . في الحقيقة فإن تطرف نظرية الأدب ، ورفضها العنيد ، الشاذ ، الذي لا ينضب معينه ، للاقرار بالحقائق الاجتماعية والتاريخية ، هو أكثر ما يدهش الدارس لوثائقها ، رغم أن « التطرف » مصطلح أكثر غموضاً للدلالة على من يسعون للفت الانتباه إلى دور الأدب في الحياة الفعلية . ورغم ذلك ، فحتى في فعل الهروب من الأيديولوجيات الحديثة ، تكشف نظرية الأدب عن تواطؤها الذي عادة ما يكون

لا واعياً معها ، وبذلك تنم عن نخبويتها ، وتمييزها الجنسي ، أو نزعتها الفردية في نفس اللغة « الجمالية » أو « غير السياسية » التي تجد استخدامهما طبيعياً بالنسبة للنص الأدبي . انها يُفترض ، في الأساس ، أن الذات الفردية المتألمة تحتل مركز العالم ، وهي منكفئة على كتابها ، تجاهد لتلمس الخبرة ، أو الصدق ، أو الواقع ، أو التاريخ ، أو التقاليد . وبالطبع ، فإن الأشياء الأخرى تهم أيضاً - فهذا الفرد في علاقة شخصية مع الآخرين ، ونحن دائماً أكثر من مجرد قراء - لكن الجدير بالذكر هو كيف أن هذا الوعي الفردي ، الموضوع في دائرته الضيقة من العلاقات ، دائماً ما ينتهي به الأمر بأن يصبح المحك لكل ما عداه . وكلما ابتعدنا عن الداخلية الثرية للحياة الشخصية ، التي يُعدّ الأدب نموذجها الأعلى ، كلما أصبح الوجود أشد كآبة ، وميكانيكية ، ولا شخصية . انها نظرة تعادل في المجال الأدبي ما سُمي بالنزعة الفردية التملكية في المجال الاجتماعي ، مهما بلغ ارتجاف النظرة الأولى إزاء الثانية : فهي تعكس قيم نظام سياسي يُخضع اجتماعية الحياة الانسانية للمشروع الفردي المنعزل .

بدأت هذا الكتاب بالجَدال بأن الأدب لا وجود له . فكيف يمكن في هذه الحالة أن توجد نظرية الأدب بدورها ؟ هناك طريقتان مألوفتان يمكن بهما لأي نظرية أن تزور نفسها بفرض وهوية متميزين . إذ يمكنها إما أن تعرف نفسها على أساس مناهجها الخاصة للبحث ، أو أن تعرّف نفسها على أساس الموضوع الخاص الذي يجرى البحث فيه . وأية محاولة لتعريف نظرية الأدب على أساس منهج معيّن مقضى عليها بالفشل . فمن المفترض أن نظرية الأدب تتأمل في طبيعة الأدب والنقد الأدبي . لكن فكر فقط في عدد المناهج المنخرطة في النقد الأدبي . فإمكانك أن تناقش طفولة الشاعر وهي مصابة بالربو ، أو أن تفحص استخدامها الغريب للعروض ، وإمكانك أن تستشف حفيف الحرير في هسيس حروف السين ، أو أن تستكشف فينومينولوجيا القراءة ، أو تربط العمل الأدبي بحالة الصراع الطبقي ، أو تستخلص عدد النسخ التي بيعت منه . هذه المناهج ليس بينها شيء مشترك له مغزى مهما كان . وفي الحقيقة فإنها تشترك بقدر أكبر مع « مجالات دراسة » أخرى - اللغويات ، والتاريخ ، والسوسيولوجيا ، إلى آخره أكثر مما تشترك مع بعضها البعض . من الناحية المنهجية ، فإن النقد الأدبي هو لا - موضوع . وإذا كانت نظرية الأدب نوعاً

من « الميتا - نقد » ، metacriticism ، تأملاً نقدياً حول النقد ، فينتج من ذلك أن أنها هي الأخرى لا - موضوع non-subject .

ربما وجب البحث ، إذن ، عن وحدة الدراسات الأدبية في موضع آخر . ربما يعنى النقد الأدبي ونظرية الأدب أى نوع من الكلام (من مستوى معين من « الكفاءة » ، بالطبع) عن موضوع اسمه الأدب . ربما كان الموضوع ، وليس المنهج ، هو ما يميّز ويحدّد حدود الخطاب . وطالما ظل هذا الموضوع مستقراً نسبياً ، أمكننا أن نتحرك على قدم المساواة من المنهج البيوجراى الى المنهج الميثولوجى إلى المنهج السيميوطيقى ونظل نعرف أين نحن . لكن ، وكما جادلت في المقدمة ، فليس للأدب ذلك الاستقرار . ووحدة الموضوع وهمية . شأنها شأن وحدة المنهج . إن « الأدب » ، كما لاحظ رولان بارت ذات مرة ، « هو ما نتعلمه » .

وربما كان من الواجب ألا يزعجنا دون مبرر هذا الافتقار إلى الوحدة المنهجية في الدراسات الأدبية . ففي نهاية الامر ، سيكون شخصاً متهوراً من يُعرّف الجغرافيا أو الفلسفة ، أو يميّز بدقة بين السوسيولوجيا والانثروبولوجيا أو يقدم تعريفاً سريعاً « للتاريخ » . ربما وجب أن نحقق بتعددية المناهج النقدية ، ونبنى موقفاً دنيوياً متسامحاً ونبتهج بحريتنا من طغيان أى إجراء وحيد . إلا أننا ، وقبل أن نفرط في النقشة ، يجب أن نلاحظ أن ثمة مشكلات معينة هنا أيضاً . فمن ناحية ، ليست كل هذه المناهج متساوية فيما بينها . ومهما استهدفنا أن نكون متحرريّ الذهن بأريحية ، فإن محاولة المزج بين البنيوية ، والظاهرانية ، والتحليل النفسى من الأرجح أن تقود إلى انهيار عصبى أكثر من أن تقود إلى مهنة أدبية لامعة . وأولئك النقاد الذين يتباهون بتعددتهم قادرين ، عادةً ، على عمل ذلك لأن المناهج المختلفة التى في أذهانهم ليست في النهاية مختلفة إلى هذا الحد . ومن ناحية أخرى ، فإن بعض هذه « المناهج » ليست مناهج على الإطلاق . وينظر كثير من النقاد من فكرة المنهج برمتها ويفضلون أن يعملوا بواسطة الومضات والاحساسات الباطنة ، بواسطة الحدس والادراكات المباشرة . وربما كان من حسن العظ أن هذه الطريقة الاجرائية لم تتغلغل بعد في الطب أو في هندسة الطيران ، لكن حتى مع ذلك ، لا يجب أن يأخذ المرء هذا التبرُّو من المنهج بجدية تامة ، لأن الومضات والاحساسات الباطنة التى تعترك ستعتمد على بنية كامنة من

الافتراضات تعادل في عنادها بنية أى بنوي . والجدير بالذكر أن ذلك النقد « الحدسي » ، الذى يعتمد لا على « المنهج » بل على « الحساسية الذكية » ، لا يبدو أنه يحسد ، في العادة ، وجود قيم إيديولوجية في الأدب ، على سبيل المثال . رغم أنه ما من سبب يجعلها لا توجد ، إذا وضعناها في الحسبان . وقد يبدو أن بعض النقاد التقليديين يعتقدون أن الآخرين يشاركون في النظريات بينما يفضلون هم أن يقرأوا الأدب « بإستقامة » . وبعبارة أخرى ، ما من تفضيلات نظرية أو إيديولوجية تتوسط بينهم وبين النص : فوصف عالم جورج اليوت المتأخر بأنه عالم « إذعان ناضج » ليس وصفاً إيديولوجياً ، بينما الزعم بأنه يكشف عن هروب ومساومة هو زعم إيديولوجى . ومن ثم ، فمن الصعب ادخال أولئك النقاد في جدال حول المفاهيم الإيديولوجية المسبقة ، حيث أن سطوة الإيديولوجيا عليهم لا تكون أوضح مما هى عليه في اعتقادهم الفزيع بأن قراءاتهم « بريئة » . فقد كان ليفيز هو « المذهبى » في مهاجمته لميلتون ، وليس سى. إس. لويس في دفاعه عنه ، والنقاد النسائيون هم السياسيون الذين يصرون على الخلط بين الأدب والسياسية عن طريق فحص الصور القصصية للجنسين ، وليس النقاد التقليديين الذين يجادلون بأن كلاريسا بطله رواية ريتشاردسون مسئولة بدرجة كبيرة عن اغتصابها ذاته .

وحتى لو كان الأمر كذلك ، فإن حقيقة أن بعض المناهج النقدية أقل منهجية من غيرها تمثل نوعاً من الحرج للتعدديين الذين يعتقدون أن هناك قدراً من الصدق في كل شيء . (هذه التعددية النظرية لها هي الأخرى معادلتها السياسي : فالسعى إلى فهم وجهة نظر كل واحد دائماً ما توحى بأنك أنت نفسك فوق الخلاف أو في الوسط بصورة متجردة ، ومحاولة حل وجهات النظر المتضاربة إلى إجماع يتضمن رفضاً لحقيقة أن بعض النزاعات لا يمكن حلها إلا على جانب واحد فقط) إن النقد الأدبى أشبه بمعمل يجلس فيه بعض أفراد الطاقم في معاطف بيضاء أمام شاشات التحكم ، بينما الآخرون يطوّحون عصياً في الهواء أو يلعبون بالعملات المعدنية . هواة مهذبون يتدافعون بالملابك مع متحرفين متكبرين ، وبعد قرن أو نحوه من « الانجليزية » لم يقرروا بعد إلى أى معسكر ينتمى الموضوع حقاً . وهذا المازق نتاج للتاريخ الخاص للانجليزية ، ولا يمكن تسويته فعلاً لأن موضوع الرهان أكبر بكثير من مجرد نزاع حول المناهج أو الافتقار إليها . والسبب الحقيقي في أن التعدديين

يفكرون وفق رغبتهم أن المطروح للنقاش في النزاع بين النظريات أو « اللا - نظريات » الأدبية المختلفة هي استراتيجيات إيديولوجية متنافسة ترتبط بذات مصير دراسات الانجليزية في المجتمع الحديث . إن مشكلة نظرية الأدب هي أنها لا تستطيع أن تهزم ، ولا أن تنضم إلى الإيديولوجيات السائدة للرأسمالية الصناعية المتأخرة . فالنزعة الإنسانية الليبرالية تسعى إلى معارضة أو على الأقل تعديل تلك الإيديولوجيات عن طريق نفورها مما هو تكنوقراطي ورعايتها للاكتمال الروحي في عالم معاد ، بينما تحاول أنواع معنية من الشكلية والبنوية الاستيلاء على العقلانية التكنوقراطية لذلك المجتمع وبذلك تدمج نفسها فيه . وقد اعتقد نورثروب فراي والنقاد الجدد أنهم قد أنجزوا مركباً من الاثنين ، لكن ، كم من طلبة الأدب يقرأونهم اليوم ؟ لقد تضاعفت النزعة الإنسانية الليبرالية إلى منزلة الضمير العاجز للمجتمع البورجوازي ، رقيق ، وحساس ، وغير فعال ، بينما اختفت البنيوية فعلاً ، بدرجة أو بأخرى ، في المتحف الأدبي .

وعجز النزعة الإنسانية الليبرالية هو عرض لعلاقتها المتناقضة أساساً بالرأسمالية الحديثة . فرغم أنها تشكل جزءاً من الإيديولوجيا « الرسمية » لذلك المجتمع ، وتوجد « الأنسانيات » لتعيد إنتاجها ، فإن النظام الاجتماعي الذي توجد في نطاقه ليس لديه ، بمعنى من المعاني ، سوى وقت ضئيل جداً لها على الإطلاق . فمماذا يهتم بتفرد الفرد ، بالحقائق الخالدة للوضع الإنساني ، أو بالانسجة الحسية للتجربة المعاشة في وزارة الخارجية البريطانية أو في قاعة مجلس إدارة شركة ستاندارد أويل ؟ فلمس القِيَمَات احتراماً للفنون من جانب الرأسمالية هو نفاق واضح ، إلا حين يمكنها أن تعلق هذه الفنون على جدرانها كاستثمار مضمون . ورغم ذلك واضلت الدول الرأسمالية توجيه الأموال إلى أقسام الأنسانيات في التعليم العالي ، ورغم أن هذه الأقسام عادة ما تأتي على رأس قائمة الاقتطاعات الوحشية حين تدخل الرأسمالية إحدى أزماتها الدورية ، فمن المشكوك فيه أن يكون النفاق فقط ، الخوف من الظهور بمظهرها الحقيقي المتزمت ، هو ما يجبرها على هذا الدعم المتدثر . والحق أن النزعة الإنسانية الليبرالية غير فعالة بدرجة كبيرة ، وهي ، في نفس الوقت ، أفضل إيديولوجيا عن « الأنساني » يمكن للمجتمع البورجوازي الراهن أن يحشدها . إن « الفرد الفريد » هام حقاً حين يتطلب الأمر الدفاع عن حق مقال الأعمال

في تحقيق الربح بينما يطرد الرجال والنساء من عملهم ، ولا بد للفرد أن يتمتع بأى ثمن « بالحق في الاختيار » ، بشرط أن يعنى هذا الحق في أن يشتري المرء لطفله تعليمًا خاصاً باهظ التكلفة بينما يُحرم الأطفال الآخرون من وجباتهم المدرسية ، بدل حقوق النساء في تقرير ما إذا كن يردن إنجاب الأطفال في المحل الأول . أما « الحقائق الخالدة للوضع الانساني » فتشمل حقائق من قبيل الحرية والديمقراطية ، التي تتجسد ماهياتها في أسلوب حياتنا الخاص . أما « الانسجة الحسية للتجربة المعاشة » فيمكن ترجمتها تقريباً على أنها التصرف بالغريزة - الحكم طبقاً للعادة ، والتعصب ، و « الفهم المشترك » ، بدل الحكم طبقاً لمنظومة معينة غير مناسبة ، « نظرية بصورة عقيمة » ، من الأفكار القابلة للجدال . ما زال هناك ، في نهاية المطاف ، مكان للإنسانيات ، بقدر ما يحتقرها أولئك الذين يضمنون حريتنا وديمقراطيتنا .

إن أقسام الأدب في التعليم العالي هي ، إذن ، جزء من الجهاز الايديولوجي للدولة الرأسمالية الحديثة . لكنها ليست أجهزة يمكن الاعتماد عليها تماماً ، لأن الانسانيات ، من ناحية ، تضم العديد من القيم ، والمعاني ، والتقاليد المناقضة للأولويات الاجتماعية لتلك الدولة ، وهي غنية بأنواع الحكمة والخبرة اللتين تتجاوزان ادراك تلك الدولة . ومن ناحية أخرى ، فإنك إذا سمحت لعدد من الشبان بالآ يفعلوا شيئاً خلال عدة سنوات سوى قراءة الكتب والحديث أحدهم إلى الآخر فإن من الممكن ، في ظل ظروف تاريخية معينة أوسع ، أن يبدأوا ليس فقط في وضع بعض القيم المنقولة إليهم موضع التساؤل ، بل في مساطلة السلطة التي تنقل إليهم هذه القيم . وما من ضرر بالطبع في أن يطرح الطلاب للتساؤل القيم التي تُنقل إليهم : وفي الحقيقة فإن ضرورة أن يفعلوا ذلك هي جزء من ذات معنى التعليم العالي . فالتفكير المستقل ، والاختلاف النقدي ، والجدل العقلي تعد جميعها جزءاً من نفس مادة الدراسة الانسانية ، وإن يطالبك أحد ، كما ذكرت من قبل ، أن يتوصل مقالك عن تشوسر أو بودلير بطريقة لا مناص منها إلى نتائج معينة محددة سلفاً . فكل ما هو مطلوب أن تستخدم لغة خاصة بطرق مقبولة . وحصولك على شهادة من الدولة بأنك حاذق في الدراسات الأدبية يعتمد على قدرتك على التحدث والكتابة بطرق معينة . هذا ما يتم تعليمه ، واختياره ، وإعطاء شهادة عليه ، وليس ما تفكر فيه أو تعتقده أنت شخصياً ، رغم أن ما يمكن التفكير فيه سيكون

بالطبع مقيداً باللغة نفسها . ويمكنك أن تفكر أو تعتقد ما تشاء ، طالما أمكنك أن تتحدث هذه اللغة الخاصة . فلا أحد يهتم بشكل خاص بما تقول ، ولا بالمواقف المتطرفة ، أو المعتدلة ، أو الجذرية ، أو المحافظة التى تتبنّاها ، بشرط أن تكون متمشية مع ، ويمكن مفصلتها ضمن إطار ، شكل نوعي من الخطاب . لكن معان ومواقف معينة لن تتمفصل ضمن إطاره . وبتعبير آخر ، فإن الدراسات الأدبية هى مسألة الدال ، وليست مسألة المدلول . وأولئك الذين يُستخدمون لتعليمك هذا الشكل من الخطاب سيذكرون ما إذا كنت أو لم تكن قادراً على التحدث به بحذق بعد زمن طويل من نسيانهم ماذا كنت تقول .

المنظّرون ، والنقاد ، والمعلمون الأدبيون ، إذن ، ليسوا مُوردين لمذهب بقدر كونهم حراساً لخطاب . ومهمتهم هى الحفاظ على هذا الخطاب ، وتوسيعه وتطويره حسب الضرورة ، والدفاع عنه ضد أشكال الخطاب الأخرى ، وإدخال المستجدين فيه وتحديد ما إذا كانوا قد أجادوه بنجاح أم لا . أما الخطاب نفسه فليس له مدلول محدد ، مما لا يعنى القول أنه لا يجسد افتراضات : إنه بالأحرى شبكة من الدالات القادرة على تطويق مجال كامل من المعانى ، والموضوعات ، والممارسات . ويتم اختيار قطع معينة من الكتابة على أنها أكثر قبولاً لهذا الخطاب من غيرها ، وهذه هى ما يعرف بأنه الأدب أو « المعيار الأدبي » . وحقيقة أن هذا المعيار عادة ما يُعد ثابتاً بدرجة معقولة ، وحتى أديباً لا يتغير في بعض الأحيان ، تنطوى على مفارقة بمعنى معين ، لأنه لما لم يكن للخطاب النقدي الأدبي مدلول محدد ، فإن بإمكانه ، إذا أراد ، أن يحول انتباهه إلى أى نوع من الكتابة تقريباً . وقد أوضح بعض أشد الناس حرارة في الدفاع عن المعيار ، أوضحوا من وقت لآخر كيف يمكن جعل الخطاب يعمل على كتابات « غير أدبية » . وهذا ، في الحقيقة ، هو مصدر الحرج للنقد الأدبي ، إنه يُعرف لنفسه موضوعاً خاصاً ، هو الأدب ، بينما يوجد كمنظومة من تقنيات الخطاب التى ما من سبب يجعلها تقتصر على هذا الموضوع على الإطلاق . فحين لا يكون لديك شيء أفضل تقعله في حفل ، يمكنك دائماً أن تحاول القيام بتحليل نقدي أدبي له ، فتتحدث عن أساليبه وأجناسه ، وتميز بين ظلال المعنى الدالة فيه ، أو تشكل نسق علاماته . مثل هذا « النص » قد يُثبت أنه ثرى بقدر ثراء عمل من الأعمال المعيارية ، وقد يُثبت

التشريح النقدي له أنه في براعة التشريح النقدي لشيكسبير . وهكذا ، فيما ان يعترف النقد الأدبي بأن بإمكانه تناول الحفلات بنفس براعة تناوله لشيكسبير ، وفي هذه الحالة يخاطر بفقد هويته مع فقد موضوعه ؛ وإما أن يوافق على أن من الممكن تحليل الحفلات بشكل مثير للاهتمام بشرط أن يطلق على ذلك اسم آخر : ربما المنهجية الاثنية ethnomethodology أو الظاهراتية التأويلية . إن اهتمامه الخاص هو الأدب ، لأن الأدب أكثر قيمة وعطاء من أي من النصوص الأخرى التي قد يعمل عليها الخطاب النقدي . وعيب هذا الزعم أنه غير حقيقي بوضوح : فالكثير من الأفلام والأعمال الفلسفية أكثر قيمة بكثير من كثير مما يُدرج في « المعيار الأدبي » . وليس الأمر أنها قيمة بطرق مختلفة : إذ يمكنها أن تقدم أشياء ذات قيمة بالمعنى الذي يُعرّف به النقد ذلك المصطلح . واستبعادها مما يُدرس ليس راجعاً إلى أنها ليست « قابلة » للخطاب : بل إنه مسألة السلطة ، التعسفية للمؤسسة الأدبية .

والسبب الآخر لعدم استطاعة النقد الأدبي تبرير اقتصاره - الذاتي على أعمال معينة بالاحتكام إلى « قيمتها » هو أن النقد جزء من مؤسسة أدبية تؤسس هذه الأعمال على أنها قيّمة في المقام الأول . فليست الحفلات فقط هي التي يجب جعلها موضوعات أدبية تستحق العناية عن طريق تناولها بطرق نوعية ، بل شكسبير كذلك . فشكسبير لم يكن أدباً عظيماً يرد في متناولنا ، واكتشفته المؤسسة الأدبية لحسن الحظ : بل إنه أدب عظيم لأن المؤسسة تؤسسه على أنه كذلك . وهذا لا يعني أنه ليس أدباً عظيماً « حقاً » - أن ذلك مسألة آراء الناس فيه - لأنه لا وجود لشيء من قبيل الأدب يكون عظيماً « حقاً » ، أو أي شيء « حقاً » ، بشكل مستقل عن الطرق التي يتم بها تناول تلك الكتابة ضمن أشكال نوعية من الحياة الاجتماعية والمؤسسية . فهناك عدد لا نهائي من الطرق لمناقشة شيكسبير ، لكنها لا تعد جميعاً نقدية أدبية . وربما لم يتحدث شيكسبير نفسه ، ولا أصدقاؤه ومثله ، عن مسرحياته بطرق يمكن أن نعتبرها نقدية أدبية . وربما كانت بعض أكثر العبارات التي يمكن قولها عن الدراما الشيكسبيرية إثارة للاهتمام عبارات لا تعد هي أيضاً منتمية إلى النقد الأدبي . فالنقد الأدبي يختار ، ويحوّل ، ويصحح ، ويعيد كتابة النصوص طبقاً لمعايير مؤسسية معينة « للادبي » - معايير هي في أي وقت معين معايير قابلة للنقاش ، ومتغيرة تاريخياً دائماً . فرغم أنني قلت

إن الخطاب النقدي ليس له مدلول محدد ، فهناك بالتأكيد عدد ضخم من الطرق للحديث عن الأدب يستبدها ، وعدد ضخم من التحركات واستراتيجيات الخطاب يجريها من قيمتها على أنها غير صالحة ، وغير مشروعة ، وغير نقدية ، وهراء . فسخاؤهم الظاهري على مستوى المدلول لا يعادله سوى تعصبه الطائفي على مستوى الدال . اللهجات الإقليمية ، إذا شئت ، يُعترف بها وأحياناً يتم التسامح معها ، لكذلك لا يجب أن تبدو وكأنك تتحدث لغة أخرى تماماً . فعمل ذلك يُعد من جانبك اعترافاً ، بأشد الطرق حدة ، بأن الخطاب النقدي سلطة . وكونك داخل الخطاب نفسه يعني أن تكون أعمى عن هذه السلطة ، فإذاً يمكن أن يكون طبيعياً وغير تسلطي أكثر من أن يتحدث المرء بلفته ؟

وتتحرك سلطة الخطاب النقدي على عدة مستويات . إنها سلطة « مراقبة » Policing اللغة - سلطة تقرير أن عبارات معينة يجب استبعادها لأنها لا تتسق مع ما يمكن قوله على نحو مقبول . إنها سلطة مراقبة الكتابة ذاتها ، تصنيفها إلى « أدبية » و « غير - أدبية » ، إلى ما هو عظيم بصورة باقية وما هو شعبي بصورة زائلة . إنها سلطة السلطان في مواجهة Vis-à-Vis الآخرين - علاقات - القوة بين من يعرفون ويحافظون على الخطاب ، ومن يسمح لهم انتقائياً بدخوله . إنها سلطة تأهيل أو عدم تأهيل من اعتبروا أنهم يتحدثون الخطاب بشكل أفضل أو أسوأ . وأخيراً ، فإنها مسألة علاقات - القوة بين المؤسسة الأدبية - الأكاديمية ، حيث يجري هذا كله ، وبين مصالح - السلطة الحاكمة في المجتمع بأسره ، الذي ستتم خدمة احتياجاته الأيديولوجية ويتم إعادة إنتاج موظفيه عن طريق الحفاظ على ، والتوسيع الحكوم ، للخطاب موضع البحث .

لقد جادلت بأن قابلية الاتساع اللامحدودة نظرياً للخطاب النقدي ، حقيقة أنه مقتصر على « الأدب » بصورة تعسفية لا أكثر ، هي أو يجب أن تكون مصدرراً للحرج لحراس المعيار . فموضوعات النقد ، مثل موضوعات الدافع الفرويدى ، متماسكة وقابلة للاستبدال بمعنى معين . وللمفارقة ، لم يصبح النقد واعياً فعلاً بهذه الحقيقة إلا حين استدار ، شاعراً بأن نزعه الانسانية الليبرالية أخذت تفقد زخمها ، طالباً العون من مناهج نقدية أكثر

طموحاً وصرامة . ظن أنه بإضافة قبضة محسوبة من التحليل التاريخي هنا ، أو ابتلاع جرعة لا تسبب الإدمان من البنيوية هناك ، يمكنه استغلال هذه المقاربات ، الغربية عنه من نواح أخرى ، للاقتصاد في رأسماله الروحي المتضائل . إلا أن الغنيمة قد تكون من نصيب الجانب الآخر . لأنك لا يمكن أن تنخرط في تحليل تاريخي للادب دون الاقرار بأن الادب نفسه اختراع حديث العهد ، ولا يمكنك تطبيق أدوات بنيوية على الفريديوس المفقود Paradise Lost دون الاعتراف بأن نفس الأدوات يمكن تطبيقها على الديلي ميورور Daily Mirror . هكذا لا يمكن للنقد أن يصلب عوده إلا بالمخاطرة بفقدان موضوعه المحدد ؛ إن أمامه اختيار لا يُحسد عليه بين أن تخدم انفاسه وأن يخلق . إذا مضت نظرية الادب بتضميناتها إلى مدى أبعد مما يجب ، تكون قد حكمت على نفسها بالاختفاء من الوجود .

وهذا ، كما أقترح ، هو أفضل ما يمكنها عمله . فالحركة المنطقية الأخيرة في عملية بدأت بالاعتراف بأن الادب وهم هي الاعتراف بأن نظرية الادب وهم هي الأخرى . وهي ليست بالطبع وهماً بمعنى أنني اخترعت مختلف الناس الذين ناقشتهم في هذا الكتاب : إذ أن نورثروب فرأى موجود فعلاً ، وكذلك كان ف. ر. ليفيز . إنها وهم ، أولاً ، بمعنى أن نظرية الادب ، كما أرجو أن أكون قد أوضحت ، لا تعدو في الحقيقة أن تكون فرعاً من الأيديولوجيات الاجتماعية ، تماماً بدون أي وحدة أو هوية يمكن أن تميزها . بما يكفي عن الفلسفة ، واللغويات ، والسيكولوجيا ، والفكر الثقافي والاجتماعي ، وثانياً ، بمعنى أن أملها الوحيد في تمييز نفسها - التشبث بموضوع اسمه الادب - في غير موضعه . ولابد أن نستنتج ، إذن ، أن هذا الكتاب ليس مقدمة بقدر ما هو تأبين ، وأنا قد انتهينا بدفن الموضوع الذي سعينا إلى نفض التراب عنه .

إن قصدي ، بعبارة أخرى ، ليس معارضة نظريات الادب التي فحستها نقدياً في هذا الكتاب بنظرية أدب خاصة بي ، تزعم أنها مقبولة سياسياً بدرجة أكبر . وإي قارئ ظل ينتظر في ترقب نظرية ماركسية من الواضح أنه لم يكن يقرأ هذا الكتاب بالانتباه الواجب . حقيقة إن هناك نظريات ماركسية ونسائية للادب ، في رأيي أنها أكثر قيمة من أي من النظريات التي نوقشت هنا ، ويمكن للقارئ الرجوع إليها في ثبت المراجع . لكن هذا

ليس ما أقصده بالضبط . فما أقصده هو هل من الممكن التحدث عن « نظرية الأدب » دون إدامة وهم أن الأدب يوجد كموضوع متميز ، ومحدد للمعرفة ، أم أن من الأفضل استخلاص النتائج العملية لحقيقة أن نظرية الأدب يمكنها أن تتناول بوب ديلان Bob Dylan* شأنه شأن جون ميلتون . ورأى الخاص أن الأكثر فائدة هو رؤية « الأدب » على أنه اسم يطلقه الناس من حين لآخر ولأسباب مختلفة على أنواع معينة من الكتابة ضمن نطاق مجال كامل لما سماه ميشيل فوكو « ممارسات الخطاب » ، وأنه إذا كان لأى شيء أن يكون موضوعاً للدراسة فإنه هذا المجال الكامل من الممارسات وليس تلك التى تصنف أحياناً وبشكل غامض على أنها « الأدب » . إننى أعارض النظريات المعروضة فى هذا الكتاب ليست بنظرية أدبية ، بل بنوع مختلف من الخطاب - سواء سماه المرء خطاب « ثقافة » ، أو « ممارسات دالة » أو ما شئت فليس ذلك بالغ الأهمية - سيضم الموضوعات (« الأدب ») التى تتناولها هذه النظريات الأخرى ، لكنه سيغيرها بوضعها ضمن سياق أشمل .

لكن ألا يعنى ذلك توسيع حدود نظرية الأدب إلى حد تضيق معه أى خصوصية ؟ ألن تقع « نظرية للخطاب » فى نفس مشكلات المنهجية وموضوع الدراسة التى رأيناها فى حالة الدراسات الأدبية ؟ هناك ، فى نهاية الأمر ، أى عدد شئت من الخطابات discourses وأى عدد شئت من طرق دراستها . إلا أن ما سيكون نوعياً بالنسبة لنوع الدراسة الذى أفكر فيه ، سيكون هو اهتمامها بأنواع التأثيرات التى تنتجها الخطابات ، وكيفية إنتاجها لها . فقراءة مرجع فى علم الحيوان لاستخلاص شيء عن الزرافات تعد جزءاً من دراسة علم الحيوان ، لكن قراءته لرؤية كيف يتبَنَّن وينظم خطاب ، ولتحصن نوع التأثيرات التى تنتجها هذه الأشكال والأدوات فى قراء معينين فى مواقف فعلية ، هى مشروع من نوع مختلف . ربما كان ، فى الحقيقة ، أقدم شكل « للنقد الأدبى » فى العالم ، ويعرف باسم البلاغة rhetoric . فالبلاغة ، التى كانت الشكل المتوارث للتحليل النقدى طوال الفترة الممتدة من المجتمع القديم وحتى القرن الثامن عشر ، تفحص الطريقة التى تُبنى بها الخطابات

* فنان غنائى أمريكى شامل يكتب ، ويعزف ، ويلحن ، ويغنى . ذاع صيته مع حركة الهيباب

بعد ١٩٦٨ - م

لكي تحقق تأثيرات معينة . ولم يكن يقلقها أن تكون موضوعات بحثها هي الكلام أو الكتابة ، الشعر أو الفلسفة ، فن القص أو علم كتابة التاريخ : فلم يكن أفقها أقل من مجال ممارسات الخطاب في المجتمع ككل ، وكان مغزاها الخاص يكمن في إدراك تلك الممارسات على أنها أشكال للسلطة والاداء . ولا يعنى هذا أنها تجاهلت قيمة - الصدق في الخطابات موضع البحث ، حيث أن هذه القيمة كان يمكن أن ترتبط دائماً بشكل حاسم بأنواع التأثيرات التي تنتجها في قرائها ومستمعيها . والبلاغة ، في مرحلتها الأساسية ، لم تكن لا « نزعة إنسانية » ، تهتم بطريقة حدسية ما بخبرة الناس باللغة ، ولا « نزعة شكلية » ، مشغولة ببساطة بتحليل الأدوات اللغوية . فقد نظرت إلى تلك الأدوات طبقاً للاداء العيني - فهي وسائل للمناشدة ، أو الاقناع ، أو التحريض إلى آخر ذلك - وإلى استجابات الناس للخطاب طبقاً للبنيات اللغوية والمواقف المادية التي تعمل فيها . لقد نظرت إلى الكلام والكتابة ليس فقط على أنها موضوعات نصية ، يجب تأملها جمالياً أو تفكيكها إلى مالا نهاية ، بل على أنها أشكال من النشاط لا تتفصل عن العلاقات الاجتماعية الأوسع بين الكتاب والقراء ، بين الخطباء والجمهور ، وتكون غير مفهومة إلى حد كبير خارج نطاق الأغراض والظروف الاجتماعية التي شكلت تربتها^(١) .

إن موقفى ، مثل كل أفضل المواقف الراديكالية ، هو موقف تقليدى تماماً . فانا أود أن استعيد النقد الأدبى من طرق تفكير رائجة ، مبتدعة ، أغوته - « الأدب » بوصفه موضوعاً متميزاً على نحو خاص ، و « الجمالى » بوصفه قابلاً للانفصال عن المحددات الاجتماعية ، وما إلى ذلك - وأن أعيده إلى الدروب القديمة التي هجرها . ورغم أن قضيتى تكون بذلك رجعية ، فلست أعنى أننا يجب أن نعيد إحياء كل المصطلحات البلاغية القديمة ونحلها محل اللغة النقدية الحديثة . لسنا بحاجة إلى عمل ذلك ، إذ أن هناك من المفاهيم المتضمنة في نظريات الأدب التي فحسناها في هذا الكتاب ما يكفى للسماح لنا بعمل بداية على الأقل . فالبلاغة ، أو نظرية الخطاب ، تشارك النزعة الشكلية ، والبنوية ، والسيميوطيقا اهتماماً بالأدوات الشكلية للغة ، لكنها مثل نظرية التلقى تهتم أيضاً بالكيفية التي تكون بها هذه الأدوات فعالة فعلاً عند نقطة « الاستهلاك » ، وانشغالها بالخطاب كشكل للسلطة والرغبة يمكنه

أن يتعلم الكثير من التفكير ونظرية التحليل النفسي ، واعتقادها بأن الخطاب يمكن أن يكون مسألة تغييرية إنسانياً يشترك بقدر كبير مع النزعة الإنسانية الليبرالية . إن حقيقة أن « نظرية الأدب » وهم لا تعنى أننا لا نستطيع أن نستعيد منها مفاهيم كثيرة قيمة من أجل نوع مختلف تماماً من ممارسة الخطاب .

بالطبع ، كان ثمة سبب يجعل البلاغة تكلف نفسها عناء تحليل الخطابات . وهي لم تحلها لمجرد أنها موجودة ، مثلما تفحص اليوم معظم أشكال النقد الأدبي الأدب لمجرد عمل ذلك . فقد أرادت البلاغة أن تتوصل إلى أكثر الطرق للمناشدة ، والاقناع ، والمناظرة ، ودرس البلاغيون تلك الأدوات في لغة الآخرين لكي يستخدموها هم بشكل مثمر أكثر في لغتهم . لقد كانت ، كما نقول اليوم ، نشاطاً « إبداعياً » ، مثلما هو نشاط « نقدي » : فكلما « بلاغة » ، تغطي كلاً من ممارسة الخطاب الفعال وعلمه . وبالمثل ، لابد أن ثمة سبباً يجعلنا نعتبر أن مما يستحق العناء أن نطور شكلاً من الدراسة ينظر إلى مختلف أنساق - العلامات والممارسات الدالة في مجتمعنا نحن ، من موبى ديك Moby Dick إلى عروض الماييت شو Muppet Show ، من درايدن Dryden وجان - لوك جودارد Jean-Luc Goddard إلى تصوير النساء في الاعلانات والتقنيات البلاغية للتقارير الحكومية . كل النظريات والمعرفة ، كما جادلت سابقاً ، « مفرضة » ، بمعنى أنك يمكن أن تسأل دائماً عن السبب الذي يجعل المرء يكلف نفسه عناء تطويرها في المقام الأول . واحد أوجه الضعف المدهشة لمعظم النقد الشكلي والبنوي هو أنه عاجز عن الإجابة على هذا السؤال . إن البنوي يفحص فعلاً أنساق - العلامات لأنها يتصادف أنها موجودة ، أو إذا بدا ذلك أمراً لا يمكن الدفاع عنه ، فإنه يُجبر على تقديم بعض التبرير المنطقي - فدراسة أنماط تكوين المعنى لدينا سيعمق وعينا النقدي بذاتنا - مما لا يختلف كثيراً عن الخط المعتمد للأنساق الليبراليين . أما قوة القضية الإنسانية الليبرالية ، بالمقابل ، فتكمن في قدرتها على قول لماذا يستحق تناول الأدب العناء . وإجابتها ، كما رأينا ، هي تقريباً أنه يجعلك شخصاً أفضل . وهذا بدوره هو ضعف القضية الإنسانية الليبرالية .

إلا أن الإجابة الإنسانية الليبرالية ليست ضعيفة لأنها تعتقد أن الأدب

يمكن أن يكون تغييرياً . إنها ضعيفة لأنها تبالغ بفظاظة في قيمة هذه القوة التفسيرية ، وتأخذها بمعزل عن أى سياق اجتماعى محدد ، ولا يمكنها أن تصوغ ما تعنيه بتعبير « شخص أفضل » إلا في أضيق العبارات واشدها تجريدياً . وهى عبارات تتجاهل عموماً حقيقة أن كونك شخصاً في المجتمع الغربى في ثمانينات القرن العشرين يعنى أن تكون مقيداً بـ ، وبمعنى معين مسئولاً عن ، أنواع الشروط السياسية التى بدأت هذه الخاتمة يرسم خطوطها العريضة . إن النزعة الانسانية الليبرالية هى أيديولوجيا أخلاقية المضواحي ، محدودة في الممارسة بأمور التعامل الشخصى إلى حد كبير . وهى أقوى بشأن الخيانة الزوجية منها بشأن التسليح ، واهتماماتها القيمة بالحرية ، والديمقراطية ، والحقوق الفردية ليست ، ببساطة ، عينية بدرجة كافية . فنظرتها للديمقراطية ، مثلاً ، هى النظرة المجردة المتمثلة في صناديق الانتخاب ، بدلا عن ديمقراطية نوعية ، حية ، وعملية تخص كذلك على نحو ما عمليات وزارة الخارجية البريطانية وشركة ستاندارد أويل . ونظرتها للحرية الفردية مماثلة في تجريديتها : فحرية أى فرد محدّد كسيحة وطفيلية طالما اعتمدت على العمل اللامُجدى والاضطهاد الفعال للآخرين . وقد يحتج الأدب ضد تلك الظروف وقد لا يفعل ، لكنه ممكن بالدرجة الأولى بسببها . وكما عبر الناقد الألماني فالتر بنيامين Walter Benjamin فإنه : « ما من وثيقة ثقافية ليست في الوقت نفسه سجلاً للهمجية »^(٧) . والاشتراكيون هم أولئك الذين يودون استخلاص التطبيقات الكاملة ، العينية ، العملية للمقولات المجردة عن الحرية والديمقراطية والتى تشارك فيها النزعة الانسانية الليبرالية ، ويأخذون هذه المقولات حرفياً حين تلفت الانتباه إلى ما هو « خاص على نحو مفعم بالحيوية » . لهذا السبب فإن كثيرين من الاشتراكيين الغربيين قلقون إزاء الآراء الانسانية الليبرالية في الحكومات الاستبدادية في أوروبا الشرقية ، إذ يشعرون بأن هذه الآراء ، ببساطة ، لا تذهب إلى مدى كاف : فما سيكون ضرورياً لاسقاط هذه الحكومات الاستبدادية لن يكون مجرد المزيد من حرية التعبير ، بل ثورة عمالية ضد الدولة* .

لا بد ، إذن ، لما يعنيه أن تكون « شخصا أفضل » ، أن يكون عينيّاً

* شهد العام الماضى ١٩٧٩ سقوط هذه الحكومات رغم الاختلاف على توصيف ما جرى - م

وعملياً - أى ، مهتماً بمواقف الناس السياسية ككل - بدل أن يكون مجرداً بشكل ضيق ، مهتماً فقط بالعلاقات الشخصية المباشرة التى يمكن تجريدتها من هذا الكل العيى . لابد أن يكون مسألة مناقشة سياسية وليس مناقشة « أخلاقية » فقط : وهذا يعنى أنها يجب أن تكون مناقشة أخلاقية أصيلة ، ترى العلاقات بين الخصائص والقيم الفردية ، وبين مجمل شروط وجودنا المادية . والمناقشة السياسية ليست بديلاً عن الاهتمامات الأخلاقية : إنها تلك الاهتمامات وقد أخذت جدياً بكل عواقبها . لكن الانسانيين الليبراليين على حق فى رؤية أن ثمة مغزى فى دراسة الأدب ، وأن هذا المغزى ليس هو نفسه ، فى النهاية ، مغزى أدبياً . إما يجادلون به ، رغم أن هذه الطريقة للتعبير عنه ستقصر بخشونة فى أذانهم ، هو أن الأدب له « استخدام » . قليلة هى الكلمات التى تهين الأذان الأدبية أكثر مما تفعل كلمة « استخدام » ، التى تستحضر مشابك الورق وجففات الشعر .. وقد جعلت المعارضة الرومانسية للأيديولوجيا النفعية للرأسمالية من كلمة « استخدام » كلمة لا يمكن استخدامها : فمجد الفن ، بالنسبة للجماليين ، هو لا نفعيته المطلقة . لكن قليلين من بيننا اليوم سيكونون مستعدين للمشاركة فى ذلك : فكل قراءة لعمل هى بالتأكيد استخدام له بمعنى من المعانى . قد لا نستخدم موبى ديك لتتعلم كيف نسطاد الحيتان ، لكننا « نخرج بشيء منها » حتى فى هذه الحالة . وكل نظرية أدبية تفترض سلفاً استخداماً معيناً للأدب ، حتى لو كان ما تخرج به منه هو لا نفعيته المطلقة . والنقد الانسانى الليبرالى ليس مخطئاً فى استخدام الأدب ، لكنه مخطئ فى خداعه لنفسه بأنه لا يفعل . إنه يستخدمه لتدعيم قيم أخلاقية معينة ، لا تنفصم ، كما أمل أن أكون قد أوضحت ، عن قيم أيديولوجية معينة ، وتتضمن فى النهاية شكلاً خاصاً من السياسة . وليس الأمر أنه يقرأ النصوص « بنزاهة » ثم يضع عندئذ ما قرأ فى خدمة قيمه : فالقيم تحكم عملية القراءة الفعلية ذاتها ، وتحدد المعنى الذى يشكله النقد من الأعمال التى يدرسها . لن أجادل ، إذن ، من أجل « نقد سياسى » يقرأ النصوص الأدبية فى ضوء قيم معينة ترتبط بالمعتقدات والأفعال السياسية ، فكل نقد يفعل ذلك . وفكرة أن هناك أشكال « غير سياسية » من النقد هى ، ببساطة ، خرافة تدعم استخدامات سياسية معينة للأدب بكفاءة أكبر . والفرق بين نقد « سياسى » ونقد « غير سياسى » هو مجرد الفرق بين رئيس الوزراء وبين الملك : فالأخير يدعم غايات سياسية معينة بالتظاهر بأنه لا يفعل ، بينما

لا يخفى الأول ذلك . ومن الأفضل دائماً أن يكون المرء أميناً في هذه الأمور . والفرق بين ناقد تقليدى يتحدث عن « فوضى التجربة » عند كونراد أو وولف ، وبين الناقدة النسائية التى تفحص الجنسين عند هذين الكاتبين ، ليس تفرقة بين نقد غير سياسى وآخر سياسى . إنه تفرقه بين أشكال مختلفة من السياسة - بين من يشاركون في مذهب أن التاريخ ، والمجتمع ، والواقع الانسانى ككل ، جميعها مفتحة ، وتعسفية ، وبلا اتجاه ، وبين من لديهم اهتمامات أخرى تتضمن آراء بديلة عن حالة العالم . وليس ثمة سبيل لحل مسألة أى سياسة تكون أفضل بالنسبة للنقد الادبى . فعليك ببساطة أن تجادل حول السياسة . وليست مسألة جدال حول ما إذا كان يجب على « الأدب » أن يرتبط « بالتاريخ » أم لا : بل مسألة قراءات مختلفة للتاريخ نفسه .

والناقدة النسائية لا تدرس تمثيلات الجنسين لمجرد انها تعتقد أن ذلك سيخدم غاياتها السياسية . فهي تعتقد أيضاً أن الجنس والنشاط الجنسى موضوعات محورية في الأدب وغيره من أنواع الخطاب ، وأن أى تقرير نقدي يكتبهما معيب بصورة خطيرة . وبالمثل ، فإن الناقد الاشتراكى لا يرى الأدب طبقاً للإيديولوجيا أو الصراع الطبقي لأن هذين الأمرين تصادف أنهما يمثلان إهتماماته السياسية ، المطروحة تعسفياً على الأعمال الأدبية . فهو يعتقد أن تلك الأمور تمثل مادة التاريخ ذاتها ، وأن الأدب بقدر كونه ظاهرة تاريخية ، فإنها تمثل نفس مادة الأدب كذلك . . وما سيكون غريباً هو لو ظن الناقد - أو الناقدة - النسائى أو الاشتراكى أن تحليل مشكلات الجنسين أو المشكلات الطبقيه هو مجرد اهتمام أكاديمى - مجرد مسألة إنجاز تقرير أكثر إرضاء في إكتماله عن الأدب . إذ لماذا سيستحق الأمر عناء عمل ذلك ؟ والنقاد الإنسانيون الليبراليون لا يطرحون فقط عمل تقرير اكمل عن الأدب : فهم يؤدون مناقشة الأدب بطرق تعمق ، وتثري ، وتوسع حياتنا . والنقاد الاشتراكيون والنسائيون يتفقون معهم في هذا : أنهم فقط يؤدون التأكيد على أن ذلك التعميق والإثراء يستتبع تغييراً لمجتمع تقسمه الطبقة والجنس . وهم يؤدون أن يستخلص الإنسانى الليبرالى العواقب الكاملة لموقفه . وإذا لم يوافق الانسانى الليبرالى ، فإن هذه تكون مناقشة سياسية ، وليست مناقشة حول ما اذا كان المرء « يستخدم » الأدب أم لا .

جادلت من قبل بأن أى محاولة لتعريف دراسة الأدب سواء على أساس منهجه أو موضوعه مقضى عليها بالفشل . لكننا بدانا الآن مناقشة طريقة أخرى لإدراك ما يميز أحد أنواع الخطاب عن نوع آخر ، ليست طريقة انطولوجية أو منهجية بل إستراتيجية . وهذا يعنى أن نسال أولاً ليس عن ما هو الموضوع أو كيف يجب أن نتناوله ، بل لماذا يجب أن ننخرط فيه في المحل الأول . الإجابة الإنسانية الليبرالية على هذا السؤال ، كما أشرت ، هي في آن واحد معقولة تماماً ، وغير مجدية تماماً كما هي الحال . فلنحاول أن نجعلها ملموسة بعض الشيء بالسؤال عن كيف يمكن لإعادة اختراع البلاغة التى اقترحها (رغم أنها يمكن كذلك أن تسمى « نظرية الخطاب » أو « الدراسات الثقافية » أو ما شئت) أن تساهم في جعلنا جميعاً أناساً أفضل . إن الخطابات ، وأنساق العلامات ، وممارسات الخطاب من كل نوع ، من الفيلم والتلفزيون إلى فن القص ولغات العلم الطبيعى ، جميعها تنتج تأثيرات ، تشكل أشكالاً من الوعى واللأوى ، وثيقة الصلة بالحفاظ على ، أو تغيير أنساقنا القائمة للسلطة . وهكذا فإنها وثيقة الارتباط بما يعنيه أن يكون المرء شخصاً . وفى الحقيقة ، يمكن اعتبار أن « الايديولوجيا » لا تشير إلى أكثر من هذا الارتباط - الارتباط أو الرابطة بين الخطابات والسلطة . وعندما نرى ذلك ، فإن مشكلات النظرية والمنهج سيتاح لها أن تبدو في ضوء جديد . فليست مسألة البدء انطلاقاً من مشكلات نظرية أو منهجية معينة : بل مسألة البدء انطلاقاً مما نريد أن نفعله ، ثم رؤية أى مناهج ونظريات يمكن أن تساعدنا بأفضل ما يمكن على تحقيق هذه الغايات . فإتخاذ قرار بشأن استراتيجيتك لن يحدد سلفاً ما هي المناهج وموضوعات الدراسة الأكثر قيمة . ويقدر ما يمضى موضوع الدراسة ، فإن ما تقرر أن تفحصه يعتمد بدرجة كبيرة على الموقف العملى . فقد يبدو أن الأفضل هو النظر إلى بروس و الملك لير ، أو إلى البرامج التلفزيونية للأطفال ، أو الروايات الرومانسية الشعبية ، أو الأفلام الطليعية . والنقاد الراديكالى ليبرالى تماماً بشأن هذه الأمور : فهو يرفض الدوجمائية التى تهز على أن بروس دائماً أكثر قيمة للدراسة من الإعلانات التلفزيونية . فكل شيء يعتمد على ما تحاول أن تفعله ، وفى أى موقف . كذلك فإن النقاد الراديكالىين يتمتعون بسعة الأفق بشأن مشكلات النظرية والمنهج :: فهم يميلون إلى أن يكونوا تعدديين في هذا الصدد . وأى منهج أو نظرية تسهم في الهدف الاستراتيجى للتحدر

الإنساني ، في انتاج « أناس فضل » من خلال التحويل الاشتراكي للمجتمع ، تُعدّ مقبولة . والبنوية ، والسيميوطيقا ، والتحليل النفسي ، والتفكيك ، ونظرية التلقي ، إلى آخر ذلك : كل هذه المقاربات ، وغيرها ، لها استبصاراتها القيمة التي يمكن وضعها موضع الاستخدام . ورغم ذلك ، ليس من المحتمل أن تثبت كل النظريات الأدبية أنها صالحة للأهداف الاستراتيجية موضع البحث : وهناك عدد منها فحوصناها في هذا الكتاب يبدو لي من غير المحتمل تماماً أن تفعل . أن ما تختاره وترفضه نظرياً يعتمد ، إذن ، على ما تحاول عملياً أن تفعله . كانت هذه دائماً هي حالة النقد الأدبي : والأمر ببساطة أنه دائماً شديد المعارضة لإدراك الحقيقة . إننا في أي دراسة أكاديمية نختار موضوعات ومناهج البحث التي نعتقد أنها الأهم ، وتقييمنا لأهميتها تحكمه أطر إهتمام عميقة الجذور في الأشكال العملية لحياتنا الاجتماعية . والنقاد الراديكاليون ليسوا مختلفين بهذا الصدد : لكن لديهم منظومة من الأولويات الاجتماعية يعميل معظم الناس في الوقت الحاضر إلى الاختلاف معها . وهذا هو السبب أنهم يُسقطون من الاعتبار عادة بإعتبارهم « إيديولوجيين » ، لأن « الأيديولوجيا » هي دائماً طريقة نصف بها اهتمامات الآخرين وليس اهتماماتنا نحن .

على أية حال ، ما من نظرية أو منهج سيكون له مجرد استخدام استراتيجي واحد . إذ يمكن استنفارها في تنويع من الاستراتيجيات المختلفة من أجل تنويع من الأهداف . لكن لن تكون كل المناهج صالحة على قدم المساواة لأهداف معينة . إن الأمر هو أمر إكتشاف ، وليس افتراضاً من البداية ، أن منهجاً منفرداً أو نظرية منفردة ستكون صالحة . وأحد الأسباب التي جعلتني لا أنهي هذا الكتاب بتقرير عن نظرية الأدب الاشتراكية أو النسائية أنني أعتقد أن مثل هذه الحركة ستشجع القارئ على إرتكاب ما يسميه الفلاسفة « خطأ المقولة » Category Mistake . فقد تضلل النساء وتدفعهم إلى الاعتقاد بأن « النقد السياسي » نوع آخر من المقاربة النقدية مختلف عن تلك الأنواع التي ناقشتها ، مختلف في إفتراضاته لكنه نفس الشيء من الناحية الأساسية . ولما كنت قد أوضحت رأيي في أن كل النقد سياسي بمعنى من المعاني ، ولما كان الناس يميلون إلى إلصاق كلمة « سياسي » بالنقد الذي تختلف سياسته عن سياستهم ، فلا يمكن أن يكون الأمر كذلك . بالطبع ، فإن الاشتراكيين والنسائيين مهتمون بتطوير نظريات ومناهج مناسبة

لأهدافهم : فهم يأخذون في الاعتبار مشكلات العلاقات بين الكتابة والنشاط الجنسي ، أو بين النص والأيديولوجيا ، مثلما لا تفعل النظريات الأخرى عموماً . كذلك فإنهم سيؤكدون أن يزعموا أن هذه النظريات شارحة بشكل أقوى من غيرها ، إذ لولم تكن كذلك لما كان هناك معنى في تقديمها على أنها نظريات . لكن سيكون من الخطأ أن نرى أن خصوصية تلك الأشكال من النقد تتمثل في تقديم نظريات أو مناهج بديلة . فهذه الأشكال من النقد تختلف عن غيرها لأنها تعرف موضوع التحليل بطريقة مختلفة ، ولها قيم ، ومعتقدات ، وأهداف مختلفة ، وهي بذلك تقدم أنواعاً مختلفة من الاستراتيجية لتحقيق هذه الأهداف .

وأنا أقول « الأهداف » ، لأنه لا يجب الاعتقاد بأن لهذا الشكل من النقد هدف واحد . فهناك أهداف عديدة يجب تحقيقها ، وطرق عديدة لتحقيقها . ففي بعض المواقف ، سيكون الإجراء الأكثر فائدة هو استكشاف كيف تنتج الأنساق الدالة لنص « أدبي » تأثيرات إيديولوجية معينة ، وقد يكون عمل نفس الشيء مع فيلم هوليوودي . وقد تثبت هذه المشروعات أنها هامة بشكل خاص في تعليم الدراسات الثقافية للأطفال ، لكن قد يكون أمراً قيماً كذلك أن نستخدم الأدب لننشط فيهم حساً بالطلاقة اللغوية تحرمهم منه ظروفهم الاجتماعية . وثمة استخدامات « طوباوية » للأدب من هذا النوع ، وتقاليده غنية لذلك الفكر الطوباوي لا يجب إسقاطها بخفة من الحساب باعتبارها « مثالية » . ورغم ذلك ، لا يجب إحالة الاستمتاع الفعال بالأعمال الفنية الثقافية إلى المدرسة الأولية ، تاركين للطلبة الأكبر سناً مهمة التحليل الأكثر كتابة . فاللذة ، والاستمتاع ، والتأثيرات التغييرية المحتملة للخطاب هي موضوع « مناسب » للدراسة « العليا » شأنها شأن وضع السمات البيورانيّة (التطهيرية) في تشكيلات الخطاب في القرن السابع عشر . وفي مواقف أخرى ، قد يتضح أن الأكثر فائدة ليس نقداً والاستمتاع بخطاب الآخرين بل إنتاج خطاب الجزء الخاص . هنا ، مثلما مع التقاليد البلاغية ، قد يساعدنا أن ندرس ما فعله الآخرون . فقد تود أن تنتقد ممارساتك الدالة الخاصة لتثري ، وتحارب ، وتعزل أو تغير التأثيرات التي تنتجها ممارسات الآخرين .

داخل نطاق هذا النشاط المتنوع ، سيكون لدراسة ما يسمى الآن « الأدب » مكانها . لكن لا يجب أن نأخذ كافتراض قبلي A priori أن

ما يسمى حالياً « الأدب » سيكون دائماً وفي كل مكان أهم بؤرة للإهتمام . فهذه الدوجمائية لا مكان لها في حقل الدراسة الثقافية . كذلك ليس من المحتمل أن النصوص التي يطلق عليها الآن اسم « الأدب » ستظل تُذكر وتُعرف كما هي الآن ، وذلك فور أن تُعاد إلى تشكيلات الخطاب الأعرق والأوسع والتي تشكل هي جزءاً منها . فبصورة حتمية « ستُعاد كتابتها » ، ويُعاد تدويرها ، وتوضع في استخدامات مختلفة ، وتُغرس في علاقات وممارسات مختلفة . وقد كان يجري لها ذلك دائماً ، بالطبع ، لكن أحد تأثيرات كلمة « أدب » هو منعنا من ادراك هذه الحقيقة .

ويدهى أن مثل هذه الإستراتيجية أثار مؤسسية بعيدة المدى . فهي تعنى ، على سبيل المثال ، أن أقسام الأدب كما نعرفها الآن في التعليم العالى ستكف عن الوجود . وحيث أن الحكومة ، بينما أكتب هذا ، تبدو على وشك تحقيق هذا الهدف أسرع وأكفأ مما أستطيع أنا ، فإن من الضروري أن أضيف أن الأولوية السياسية الأولى لمن تراودهم الشكوك حول التضمينات الأيديولوجية لتنظيمات الأقسام تلك هي الدفاع عنها دون شروط ضد هجمات الحكومة . لكن هذه الأولوية لا يمكن أن تعنى أن نرفض تأمل كيف يمكننا تنظيم الدراسات الأدبية على نحو أفضل في المدى البعيد . فالتأثيرات الأيديولوجية لتلك الأقسام لا تكمن فقط في القيم الخاصة التي تنشرها ، بل في إزاحتها الضمنية والفعلية « للأدب » بعيداً عن غيره من الممارسات الثقافية والإجتماعية . ولا يجب أن يوقفنا الاعتراف القبط بهذه الممارسات بوصفها « خلفية » أدبية : فكلمة « خلفية » ، بتداعياتها السكونية ، الإبعادية ، تتحدث عن نفسها بنفسها . ومهما كان ما سيحل محل تلك الأقسام - والاقتراح متواضع ، فمثل هذه التجارب جارية في مجالات معينة من التعليم العالى - فإنه سيضمن بصورة محورية تعليم مختلف نظريات ومناهج التحليل الثقافى . وحقيقة أن ذلك التعليم لا يُقدّم روتينياً من جانب عديد من أقسام الأدب القائمة ، أو يُقدّم « اختياريّاً » ، أو هامشياً ، هي إحدى أكثر سماتها فضائحية وهزلية . (وربما كانت سماتها الأكثر فضائحية وهزلية هي الطاقة المبددة إلى حد كبير والتي يُطلب من طلاب الدراسات العليا أن يصبّوها في موضوعات بحث ، غامضة ، ومُنتحلة لكي ينتجوا رسائل جامعية من المؤلفات المتعددة كونها. تدريبات أكاديمية عقيمة ، وإن يقرأها على الإطلاق سوى القلة .) . إن

نزعة الهواية الرقيقة التي تعتبر النقد نوعاً من الحاسة السادسة الثقافية لم تلق بالعديد من الطلاب في الاضطراب المفهوم لعقود طويلة فحسب ، بل إنها تخدم تدعيم سلطة من في السلطة . إذ لو كان النقد مجرد موهبة خاصة ، مثل القدرة على الصغير والهمهمة بأنغام مختلفة في وقت واحد ، فإنه يكون في آن واحد نادراً بما يكفي للإبقاء عليه بين أيدى نخبة ، وكذلك « عادياً » بما يكفي لجعله لا يتطلب تبريراً نظرياً صارماً . ونفس حركة الكماشة هذه بالضبط ، تعمل في فلسفة « اللغة العادية » الانجليزية . لكن الإجابة ليست استبدال نزعة الهواية المشوشة تلك بإحترافية جيدة الصقل عازمة على تبرير نفسها لدافع الخرائب المشمئز . فتلك الاحترافية ، كما رأينا ، مجردة بنفس القدر من أى تقييم إجتماعى لأنشطتها ، حيث أنها لا تستطيع أن تقول السبب الذى يجعلها تتجشم عناء الأدب على الاطلاق سوى أن ترتبه ، وتسقط النصوص في تصنيفاتها المناسبة ، ثم تنتقل إلى علم الاحياء البحرية . إذا لم يكن مغزى النقد يمكن في تفسير الاعمال الأدبية بل في أجادة انساق العلامات الكامنة التى تولدها وذلك بروح متجردة ، فماذا سيفعل النقد عندما يكون قد حقق هذه الاجادة ، التى لن تستغرق عمراً بل ربما تستغرق أكثر من بضع سنوات ؟؟

إن الازمة الحالية في حقل الدراسات الأدبية في أساسها أزمة في تعريف الموضوع ذاته . أما أنها تثبت أن من الصعب تقديم مثل هذا التعريف ، فليس ذلك أمر مدهشاً ، كما أمل أن أكون قد أوضحت في هذا الكتاب . فليس من المحتمل أن يتم فصل أحد من وظيفة أكاديمية لمحاولته القيام بتحليل سيميوطيقى صغير لإدموند سبنسر ، لكن من المحتمل أن يتم طرده من الباب ، أو عدم السماح بدخوله منه بالدرجة الأولى ، إذا تسائل عما إذا كانت « التقاليد » من سبنسر حتى شكسبير وميلتون هي الطريقة الأفضل أو الوحيدة لصياغة الخطاب في منهج دراسي . عند هذه النقطة تتم درجة المعيار لسحق المخالفين وإخراجهم من الحلبة الأدبية .

من غير المحتمل أن يخطئ من يعملون في حقل الممارسات الثقافية فيعتبرون نشاطهم محورياً بصورة مطلقة . فالرجال والنساء لا يحيون بالثقافة وحدها ، وكانت الاغلبية الساحقة منهم على طول التاريخ محرومة من فرصة أن تحيا بها على الاطلاق ، وتلك القلة المحظوظة بما يكفي لأن تحيا بها الآن تستطيع أن تفعل ذلك بسبب عمل من لا يفعلون . وإى نظرية ثقافية أو نقدية

لا تبدأ من هذه المنفردة الأكثر أهمية ، وتبقيها في ذهنها على الدوام ، لا يحتمل في نظري أن تساوى الكثير . ما من وثيقة للثقافة ليست كذلك سجلاً للهمجية . لكن حتى في مجتمعات ليس لديها وقت للثقافة ، مثل مجتمعنا كما ذكرنا ماركس ، ثمة أوقات وأماكن تصبح فيها فجأة مناسبة من جديد ، مشحونة بدلالة تتجاوز ذاتها . وهناك أربع من هذه اللحظات الكبرى واضحة في عالمنا . فالثقافة ، في حيوات الأمم التي تناضل من أجل الاستقلال عن الامبريالية ، لها معنى شديد البعد عن صفحات المقابعات في صحف الصنداي . فالامبريالية ليست مجرد إستغلال قوة - العمل الرخيصة ، والمواد الخام والأسواق السهلة بل انتزاع اللغات والعادات من جذورها - ليست مجرد فرض الجيوش الأجنبية ، بل فرض طرق غريبة لممارسة الخبرة . وهي تتبدى ليس فقط في ميزانيات الشركات وفي القواعد الجوية ، بل يمكن تتبعها حتى أشد جذور الكلام والدلالة حميمية . في تلك الأوضاع ، التي لا تكاد تبعد ألف ميل عن عتبات أبوابنا ، ترتبط الثقافة على نحو حيوي بهوية المرء المشتركة بحيث لا تكون ثمة حاجة للجدال دفاعاً عن علاقتها بالنضال السياسي . إن الجدل ضد هذه العلاقة هو الذي سيبدو غير مفهوم .

المجال الثاني الذي توحدت فيه الثقافة والعمل السياسي بشكل وثيق هو الحركة النسائية . فمن طبيعة السياسة النسائية أن تكون للعلامات والصور ، الخبرة المكتوبة والدرامية ، أن تكون لها دلالة خاصة . والخطاب بكل أشكاله اهتمام بديهي لأنصار الحركة النسائية ، سواء بإعتبار هذه الاشكال أماكن يمكن فيها فك رموز اضطهاد النساء ، أو بإعتبارها أماكن يمكن فيها تحدى هذا الاضطهاد . ففي أى سياسة تضع الهوية والعلاقة موضع الرهان محورياً ، مجددة الاهتمام بالتجربة المعاشة وخطاب الجسد ، لا تحتاج الثقافة للجدال لتشق طريقها إلى الارتباط السياسي . وفي الحقيقة ، كان أحد إنجازات الحركة النسائية هو تخليص عبارات من قبيل « التجربة المعاشة » و « خطاب الجسد » من التدايعات الإمبريقية التي أضفتها عليها كثير من نظريات الأدب . « فالتجربة » لم تعد بحاجة إلى أن تعنى الآن توجهاً إلى أوجه اليقين المتميزة لما هو خاص ، بعيداً عن أنساق - السلطة والعلاقات الاجتماعية ، لأن النزعة النسائية لا تعترف بمثل هذه التفرقة بين مشكلات الذات الإنسانية ومشكلات النضال السياسي . فليس الخطاب هو مراكز الاعصاب وأحشاء

الظلمة الناعمة عند اورنس ، بل هو سياسة للجسد ، إعادة إكتشاف لإجتماعيته من خلال وعي بالقوى التى تتحكم فيه وتخضعه .

وألجال الثالث فى هذا الصدد هو « صناعة الثقافة » . فبينما كان النقاد الادبيون يفرسون الحساسية بين الاقلية ، كانت قطاعات ضخمة من وسائل الاعلام منهكة فى محاولة تدميرها بين الاغلبية ، ورغم ذلك ، ما زال يُفترض أن دراسة جراى Gray أو كولينز Collins ، أكثر أهمية فى ذاتها من فحص التليفزيون أو الصحافة الشعبية . هذا المشروع يختلف عن المشروعين اللذين رسمت من قبل خطوطهما العريضة فى طابعه الدفاعي أساساً : فهو يمثل رد فعل نقدي تجاه الإيديولوجيا الثقافية لشخص آخر بدل أن يكون امتلاكاً ذاتياً للثقافة من أجل غايات المرء الخاصة . ألا أنه مشروع حيوى رغم ذلك ، لا يجب التخلي عنه لميثولوجيا سوداوية يسارية او يمينية عن وسائل الاعلام بوصفها كتلة هائلة على نحو منيع . إننا نعرف أن الناس ، فى نهاية الامر لا يصدقون كل ما يرون أو يقرأون ، لكننا كذلك بحاجة إلى أن نعرف أكثر بكثير مما نعرف عن الدور الذى تلعبه تلك التأثيرات فى وعيهم العام ، حتى لو كان لابد أن ينظر إلى هذه الدراسة النقدية ، سياسياً ، على أنها لا تعدو أن تكون عملية إعاقة . إن السيطرة الديمقراطية على هذه الأجهزة الإيديولوجية ، مع البدائل الشعبية لها ، يجب أن تكون على رأس أولويات أى برنامج اشتراكي فى المستقبل .^(٣)

أما المجال الرابع والآخر فهو الحركة الصاعدة بقوة لكتابة الطبقة العاملة . فبعد أن أخرسوا طوال أجيال ، وتعلموا أن ينظروا إلى الأدب على أنه نشاط شئلى فوق متناولهم ، أخذ العمال فى بريطانيا ينظمون أنفسهم بنشاط على طول العقد الماضى بحثاً عن أساليبهم وأصواتهم الادبية الخاصة .^(٤) إن حركة الكتاب العمال تكاد تكون غير معروفة للاكاديميات ، ولم تلق التشجيع بالضبط من جانب الأجهزة الثقافية للدولة ، لكنها إحدى علامات قطيعة ذات مغزى عن العلاقات السائدة للإنتاج الادبى . ومشروعات النشر المحلية والتعاونية ومشروعات تعاضدية ، مهتمة ليس بالأدب المقترن بقيم إجتماعية بديلة فقط ، بل بالأدب الذى يتحدى ويغير العلاقات الإجتماعية القائمة بين الكتاب ، والناشرين ، والقراء ، وغيرهم من العاملين بالأدب . ولأن هذه المحاولات تطرح للتساؤل التعريفات السائدة للأدب فليس من السهولة بمكان أن

تستوعبها مؤسسة أدبية سعيدة تماماً بالترحيب برواية إبناء وعشاق ،
وجتى ، من وقت لآخر ، بروبرت ترينسل Robert Tressel .

هذه المجالات ليست بدائل لدراسة شيكسبير وبروست . ولواستطاعت
دراسة أمثال هؤلاء الكتاب أن تصبح مشحونة بالطاقة ، والزاهنية ، والحماسة
بقدر النشاطات التي استعرضتها لتوى ، لكان للمؤسسة الأدبية أن تبتهج
لا أن تشكو . لكن من المشكوك فيه أن يحدث ذلك بينما نجد تلك النصوص
معزولة بإحكام عن التاريخ ، وخاضعة لشكلية نقدية عقيمة ، ومكبلة بورع
بحقائق أبدية ، ومستخدمة لتأكيد تحيزات يستطيع أى طالب مستنير بدرجة
معتدلة أن يدرك انها قابلة للإعتراض . إن تحرير شيكسبير وبروست من تلك
الضوابط قد يستتبعه موت الأدب ، لكنه سيكون خلاصهما أيضاً .

سأختتم بمجاز . . نحن نعرف أن الأسد أقوى من مروض الأسود ،
وكذلك يعرف مروض الأسود . والمشكلة أن الأسد لا يعرف . وليس مستبعداً
أن يكون موت الأدب عوناً للأسد على أن يستيقظ .

رقم الايداع بدار الكتب

١٩٩١ / ٧٧٥٦

مطابق القوائم بروتينس انيل

Tony Bennett, *Formalism and Marxism* London 1979

Terry Lovell, *Pictures of Reality*, London, 1980

Lee Baxandall and Stefan Morowski (eds.), *Marx and Engels on Literature and Art*, New York, 1973

Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, Ann Arbor, 1971

Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, Cambridge, Mass., 1968

V.N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, New York, 1973

Georg Lukacs, *The Historical Novel*, London, 1974

Studies in European Realism, London, 1975

Lucien Goldmann, *The Hidden God*, London, 1964

Christopher Caudwell, *Illusion and Reality*, London, 1973

John Willett (trans.), *Brecht on Theatre*, London, 1973

Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, London, 1973
Illuminations, London, 1973

Charles Baudelaire, London, 1973

One - Way Street and other Writings, London, 1979

Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, London, 1981

Pierre Macherey and Etienne Balibar, 'On Literature as an Ideological Form', in Robert Young (ed.), *Untying the Text*, London, 1981

Ernst Bloch *et al.*, *Aesthetics and Politics*, London, 1977

Fredric Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, NJ, 1971
The political Unconscious, London, 1981

Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, London, 1973

Raymond Williams, *Politics and Letters*, London, 1979
Problems in Culture and Materialism, London, 1980

Janine Chasseguet-Smirgel (ed.), *Female Sexuality*, Ann Arbor, 1970

Elaine Showalter, *A Literature of Their Own : British Women Novelists from Bronte to Lessing*, Princeton, NJ, 1977

Josephine Donovan, *Feminist Literary Criticism*, Lexington, Kentucky, 1975.

Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, London, 1979

Patricia Stubbs, *Women and Fiction : Feminism and the Novel 1880 - 1920*, London, 1979

Ellen Moers, *Literary Women*, London, 1980

Mary Jacobus (ed.), *Women Writing and Writing about Women*, London, 1979

Tillie Olsen, *Silences*, London, 1980

Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminisms*, Amherst, Mass., 1979

Julia Kristeva, *About Chinese Women*, New York, 1977

Hélène Cixous and Catherine Clément, *La jeune née*, Paris, 1975

Hélène Cixous, Madeleine Gagnon and Annie Leclerc, *La venue à l'écriture*, Paris, 1977

Hélène Cixous, 'The Laugh of the Medusa', in *Signs*, vol. I, no 4, 1976.

Luce Irigaray, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, 1974
Ce sexe qui n'en est pas un, Paris, 1977

Sarah Kofman, *L'énigme de la femme*, Paris, 1980

Marxism

Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, London, 1976

Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, 1977

Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, London, 1978

Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, London, 1976

Cliff Slaughter, *Marxism, Ideology and Literature*, London, 1980

Norman N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*, Oxford, 1968

Five Readers Reading, New Haven, Conn., 1975

Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, 1952

Kenneth Burke, *Philosophy of Literary Form*, Baton Rouge, 1941

Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, London, 1975
A Map of Misreading, London, 1975

Poetry and Repression, New Haven, Conn., 1976

Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word*, London, 1978

Shoshana Felman (ed.), *Literature and psychoanalysis*, Baltimore, 1982

Geoffrey Hartman (ed.), *Psychoanalysis and the Question of the Text*, Baltimore, 1978

Feminism

Michèle Barrett, *Women's Oppression Today*, London, 1980

Mary Ellmann, *Thinking About Women*, New York, 1968

Juliet Mitchell, *Women's Estate*, Harmondsworth, 1977

M.Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds.), *Women, Culture and Society*, Stanford, 1974

S. McConnell - Ginnet, R. Borker and N. Furman (eds.), *Women and Language in Literature and Society*, New York, 1980

Kate Millett, *Sexual Politics*, London, 1971

Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, 1978

Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, Harmondsworth, 1976

Annette Kuhn and Ann Marie Wolpe (eds.), *Feminism and Materialism*, London, 1978

Jane Gallop, *Feminism and Psychoanalysis : The Daughter's Seduction*, London, 1982

Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven, Conn., 1979
Geoffrey Hartman (ed.), *Deconstruction and Criticism*, London, 1979.

Criticism in the Wilderness, Baltimore, 1980

J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, Oxford, 1982

Rosalind Coward and John Ellis, *Language and Materialism*, London, 1977.

Catherine Belsey, *Critical Practice*, London, 1980

Christopher Norris, *Deconstruction : Theory and Practice*, London, 1982.

Josué V. Harari (ed.), *Textual Strategies*, Ithaca, NY, 1979

Jonathan Culler, *On Deconstruction* (London, forthcoming)

Psychoanalysis

Sigmund Freud : see the volumes in the Pelican Freud Library (Harmondsworth, 1973 -), esp. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, *The Interpretation of Dreams*, *On Sexuality and the Case Histories* (2 vols.)

Richard Wollheim, *Freud*, London, 1971

J. Laplanche and J. - B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, London, 1980

Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, London, 1956

Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy*, New Haven, 1970

Jacques Lacan, *Ecrits : A Selection*, London, 1977

The Four Fundamental Concepts of psycho-Analysis, London, 1977

A.G. Wilden, *The Language of the Self*, Baltimore, 1968

Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, London, 1977

Elizabeth Wright, 'Modern Psychoanalytic Criticism', in Ann Jefferson and David Robey, *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction*, London, 1982

Simon Lesser, *Fiction and the Unconscious*, Boston, 1957.

Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, NJ, 1972.

Michael Lane (ed.), *Structuralism : A Reader*, London, 1970

David Robey (ed.), *Structuralism : An Introduction*, Oxford, 1973

Richard Macksey and Eugenio Donato (eds.), *The Structuralist Controversy : The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, 1972.

Post - Structuralism

Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, Evanston, Ill., 1973
Of Grammatology, Baltimore, 1976

Writing and Difference, London, 1978

Positions, London, 1981

Ann Jefferson, 'Structuralism and Post-Structuralism', in Ann Jefferson and David Robey, *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction*, London, 1982

Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, London, 1967

Elements of Semiology, London, 1967

Mythologies, London, 1972

S / Z, London, 1975

The Pleasure of the Text, London, 1976

Michel Foucault, *Madness and Civilization*, London, 1967

The Order of Things, London, 1970

The Archaeology of Knowledge, London, 1972

Discipline and Punish, London, 1977

The History of Sexuality (vol. I), London, 1979

Hayden White, 'Michel Foucault', in John Sturrock (ed.), *Structuralism and Since*, Oxford, 1979

Colin Gordon, *Michel Foucault : The Will to Truth*, London, 1980

Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, 1974

Desire in Language, Oxford, 1980

- Jonathan Culler, *Saussure*, London, 1976
- Roman Jakobson, *Selected Writings* (4 vols.), The Hague, 1962.
- and Morris Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague, 1956.
- Main Trends in the Science of Language*, London, 1973
- Paul Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Washington, DC, 1964
- J. Vachek, *A Prague School Reader in Linguistics*, Bloomington, Ill., 1964.
- Jan Mukarovsky, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, Ann Arbor, 1970.
- Claude Lévi - Strauss, *The Savage Mind*, London, 1966
- Edmund Leach, *Lévi- Strauss*, London, 1970
- Vladimir Propp, *The Morphology of the Folktale*, Austin, Texas, 1968.
- A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966
- Du Sens*, Paris, 1970
- Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, 1973
- Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, The Hague, 1969
- Gérard Genette, *Narrative Discourse*, Oxford, 1980
- Figures of Literary Discourse*, Oxford, 1982
- Yury Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor, 1977
- Analysis of the Poetic Text*, Ann Arbor, 1976
- Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, London, 1977
- Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, London, 1980
- Mary Louise Pratt, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Ill., 1977
- Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, London, 1977
- Jacques Ehrmann (ed.), *Structuralism*, New York, 1970
- Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, London, 1975
- The Pursuit of Signs*, London, 1981

- Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, 1962
 Jean Starobinski, *L'Oeil vivant*, Paris, 1961.
La relation critique, Paris, 1972.
 J. Hillis Miller, *Charles Dickens : The World of his Novels*, Cambridge, Mass., 1959.
The Disappearance of God, Cambridge, Mass., 1963
Poets of Reality, Cambridge, Mass., 1965.
 Robert R. Magliola, *Phenomenology and Literature*, West Lafayette, Ind., 1977
 Sarah Lawall, *Critics of Consciousness*, Cambridge, Mass., 1968.

Reception Theory

- Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, Evanston, Ill., 1973.
 Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, Baltimore, 1974
The Act of Reading, London, 1978
 Hans Robert Jauss, 'Literary History as a Challenge to Literary Theory', in Ralph Cohen (ed.), *New Directions in Literary Theory*, London, 1974.
 Jean-Paul Sartre, *What is Literature?* London, 1978
 Stanley Fish, *Is There a Text In This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., 1980
 Umberto Eco, *The Role of the Reader*, Bloomington, Ill., 1979
 Susan R. Suleiman and Inge Crosman (eds.), *The Reader in the Text*, Princeton, NJ, 1980.
 Jane P. Tompkins (ed.), *Reader - Response Criticism*, Baltimore, 1980.

Structuralism and Semiotics

- Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, London, 1978.

Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, London, 1949 W.K. Wimsatt and Monroe Beardsley, *The Verbal Icon*, New York, 1958.

and Cleanth Brooks, *Literary Criticism : A Short History*, New York, 1957.

Allen Tate, *Collected Essays*, Denver, Col., 1959.

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, NJ, 1957

David Robey, 'Anglo-American New Criticism', in Ann Jefferson and David Robey (eds.), *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction*, London, 1982.

John Fekete, *The Critical Twilight*, London 1977

E.M. Thompson, *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism*, The Hague, 1971.

Frank Lentricchia, *After the New Criticism*, Chicago, 1980

Phenomenology and Hermeneutics

Edmund Husserl, *The Idea of Phenomenology*, The Hague, 1964.

Philip Pettit, *On the Idea of Phenomenology*, Dublin, 1969

Martin Heidegger, *Being and Time*, London, 1962

Introduction to Metaphysics, New Haven, Conn., 1959

Poetry, Language, Thought, New York, 1971.

William J. Richardson, *Heidegger : Through Phenomenology to Thought*, The Hague, 1963

H.J. Blackham, 'Martin Heidegger', in *Six Existentialist Thinkers*, London 1961.

Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, London, 1975

Richard E. Palmer, *Hermeneutics*, Evanston, Ill., 1969 E.D.

Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven, Conn., 1976.

Georges Poulet, *The Interior Distance*, Ann Arbor, 1964

Jean - Pierre Richard, *Poesie et profondeur*, Paris, 1955.

L'Univers imaginaire de Mallarme, Paris, 1961.

English Criticism

Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, Cambridge, 1963 *Literature and Dogma*, London, 1873.

T.S. Eliot, *Selected Essays*, London 1963

The Idea of a Christian Society, London, 1939; 2nd edn. London, 1982.

Notes Towards the Definition of Culture, London, 1948 F.R.

Leavis, *New Bearings in English Poetry*, London, 1932 and

Denys Thompson, *Culture and Environment*, London, 1933.

Revaluation : Tradition and Development in English poetry, London, 1936.

The Great Tradition, London, 1948.

The Common Pursuit, London, 1952.

D.H. Lawrence, *Novelist*, London, 1955

The Living Principle, London, 1975.

Q.D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, London, 1932

Francis Mulhern, *The Moment of 'Scrutiny'*, London, 1979

I.A. Richards, *Science and Poetry*, London, 1926.

Principles of literary criticism London 1924 *Practical Criticism*, London, 1929.

William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London, 1930 *Some Versions of Pastoral*, London, 1935.

The Structure of Complex Words, London, 1951.

Milton's God, London, 1961.

Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism*, London, 1978.

D.J. Palmer, *The Rise of English Studies*, London, 1965

C.K. Stead, *The New Poetic*, London, 1964

Chris Baldick, *The Social Mission of English Criticism*, Oxford, 1983.

American New Criticism

John Crowe Ransom, *The World's Body*, New York, 1938 *The New Criticism*. Norfolk, Conn., 1941.

Bibliography

This bibliography is designed for readers who wish to follow up all or any of the various fields of literary theory dealt with in the book. Works under each heading are listed not alphabetically, but in an order in which they might best be tackled by a beginner. All the works discussed in the book are given, as well as some extra items, but I have kept the list as selective and so as manageable as possible. With a few exceptions, all of the works listed are in English.

Russian Formalism

Lee T. Lemon and Marion J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism : Four Essays*, Lincoln, Nebraska, 1965.

L. Matejka and K. Pomorska (eds.), *Readings in Russian Poetics*, Cambridge, Mass., 1971.

Stephen Bann and John E. Bowlt (eds.), *Russian Formalism*, Edinburgh, 1973.

Victor Erlich, *Russian Formalism : History - Doctrine, The Hague*, 1955.

Fredric Jameson, *The Prison - House of Language*, Princeton, NJ, 1972.

Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, London, 1979.

Ann Jefferson, 'Russian Formalism', in Ann Jefferson and David Robey (eds.) *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction*, London, 1982.

P.N. Medvedev and M.M. Bakhtin, *The Formal Method in Literary Scholarship*, Baltimore, 1978.

Christopher pike (ed.), *The Futurists, the Formalists and the Marxist Critique*, London, 1979.

literary text, see Pierre Macherey, *A Theory of Literary production* (London, 1978), pp. 150 - 1, and Terry Eagleton, *Criticism and Ideology* (London, 1976), pp. 90 - 2.

7 - See Peter Brooks, 'Freud's Masterplot: Questions of Narrative', in Shoshana Felman (ed.), *Literature and psychoanalysis* (Baltimore, 1982).

8 - See Raymond Williams, *Drama from Ibsen to 'Brecht'* (London, 1968), Conclusion.

9 - See Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word* (London, 1978).

10 - See my essay 'Poetry, Pleasure and Politics: Yeats's "Easter 1916"', in the journal *Formations* (London, forthcoming).

11 - See Wilhelm Reich, *The Mass Psychology of Fascism* (Harmondsworth, 1975); Herbert Marcuse, *Eros and Civilization* (London, 1956), and *One - Dimensional Man* (London, 1958). See also Theodor Adorno et al., *The Authoritarian Personality* (New York, 1950), and for accounts of Adorno and the Frankfurt School, Martin Jay, *The Dialectical Imagination* (Boston, 1973), Gillian Rose, *the Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor Adorno* (London, 1978), and Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectic* (Hassocks, 1977).

Conclusion: Political Criticism

1 - See my *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism* (London, 1981), Part 2, chapter 2, 'A Small History of Rhetoric'.

2 - Walter Benjamin, 'Eduard Fuchs, Collector and Historian', in *One-Way Street and other Writings* (London, 1979), p. 359.

3 - See Raymond Williams, *Communications* (London, 1962), for some interesting practical proposals in this respect.

4 - See *The Republic of Letters: Working Class Writing and Local Publishing* (Comedia Publishing Group, 9 Poland Street, London W1 3DG).



4 - Post - Structuralism.

1 - See Roland Barthes, 'The Death of the Author', in Stephen Heath (ed.), *Image-Music - Text : Roland, Barthes* (London, 1977). This volume also contains Barthes's 'Introduction to the Structural Analysis of Narrative'.

2 - See 'From Work in Text', in *Image - Music - Text : Roland Barthes*.

3 - Something of this concern with the simultaneous urgency and 'impossibility' of meaning in literature marks the work of the French critic Maurice Blanchot, though he is not to be seen as a post-structuralist. See the selection of his essays edited by Gabriel Josipovici, *The Siren's Song* (Brighton, 1982).

4 - Phillippe Lacoue - Labarthe and Jean - Luc Nancy (eds.), *Les fins de l'homme* (Paris, 1981), pp. 526 - 9.

5 - Psychoanalysis

1 - See, for example, Kate Millett, *Sexual Politics* (London, 1971); but see also, for a feminist defence of Freud, Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* (Harmondsworth, 1975).

2 - See her *Love, Guilt and Reparation and Other Works, 1921 - 1945* (London, 1975).

3 - See the film journal *Screen*, published in London by the Society for Education in Film and Television, for some valuable analysis of this kind. See also Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema* (London, 1982).

4 - *The Forked Flame : A Study of D.H. Lawrence* (London, 1968), P. 43.

5 - See Freud's essay 'Creative Writers and Day - Dreaming', in James Strachey (ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (London, 1953 - 73), vol. IX.

6 - For a Marxist application of Freudian dream theory to the

9 - See T.A. van Dijk, *Some Aspects of Textual Grammars : A Study in Theoretical Linguistics and poetics* (The Hague, 1972).

3 - *Structuralism and Semiotics*

1 - *Anatomy of Criticism* (New York, 1967), p. 122.

2 - *The prison-House of Language* (Princeton, NJ, 1972), p. vii.

3 - See 'Closing Statement : Linguistics and poetics', in Thomas A. Sebeok (ed.). *Style in Language* (Cambridge, Mass., 1960).

4 - *ibid.*, p. 358.

5 - See 'Two aspects of language and two types of aphasic disturbances', in Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language* (The Hague, 1956).

6 - See Benedetto Croce, *Aesthetic* (New York, 1966); Erich Auerbach, *Mimesis* (Princeton, NJ, 1971); E.R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (London, 1979); Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History* (Princeton, NJ, 1954); René Wellek, *A History of Modern Criticism 1950 - 1950* (London, 1966).

7 - See his *Problems in General Linguistics* (Miami, 1971).

8 - See Michael Lane (ed.), *Structuralism : A Reader* (London, 1970).

9 - See Jacques Ehrmann, *Structuralism* (New York, 1970).

10 - See Michel pècheux, *Language, Semantics and Ideology* (London, 1981); Roger Fowler, *Literature as Social Discourse* (London, 1981); Gunter Kress and Robert Hodge, *Language as Ideology* (London, 1979); M.A.K. Halliday, *Language as Social Semiotic* (London, 1978).

11 - See Jacques Derrida, 'Limited Inc', *Glyph 2* (Baltimore and London, 1977).

12 - See Richard Ohmann, 'Speech Acts and the Definition of Literature', *Philosophy and Rhetoric* 4 (1971).

13 - See Simon Clarke, *The Foundations of Structuralism* (Brighton, 1981), p. 46.

14 - *The Pursuit of Signs* (London, 1981), p.5.

- 26 - See 'The Intentional Fallacy' and 'The Affective Fallacy', in W.K. Wimsatt and Monroe Beardsley, *The Verbal Icon* (New York, 1958).
- 27 - See Richard Ohmann, *English in America* (New York, 1976), chapter 4.
- 28 - *The Well Wrought Urn* (London, 1949), p. 189.
- 29 - *The New Criticism* (Norfolk, Conn., 1941), p. 54.,
- 30 - *Seven Types of Ambiguity* (Harmondsworth, 1965), p.I.
- 31 - See Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism* (London, 1978), pp. 99 - 100.

2 *Phenomenology, Hermeneutics, Reception Theory*

- 1 - There is a difference here, however : Husserl, hoping to isolate the 'pure' sign, bracketed off its phonic and graphic properties, just the material qualities on which the Formalists focused.
- 2 - *The Idea of Phenomenology* (The Hague, 1964), p. 31.
- 3 - See Jacques Derrida, *Speech and Phenomena* (Evanston, Ill., 1973).
- 4 - See Richard E. Palmer, *Hermeneutics* (Evanston, Ill., 1969). Other works in the tradition of hermeneutical phenomenology are Jean - Paul Sartre, *Being and Nothingness* (New York, 1956), Maurice Merleau-Ponty, *phenomenology of perception* (London, 1962) and Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy* (New Haven, Conn., and London, 1970) and *Hermeneutics and the Human Sciences* (Cambridge, 1981).
- 5 - *Wahrheit und Methode* (Tubingen, 1960), p. 291.
- 6 - Quoted by Frank Lentricchia, *After The New Criticism* (Chicago, 1980), P. 153.
- 7 - See Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (London, 1978), esp. Part I.
- 8 - See Mary Hesse, *Revolutions and Reconstructions in the Philosophy of Science* (Brighton, 1980), esp. Part 2.

7 - *ibid.*, p. 26.

8 - George Sampson, *English for the English* (1921), quoted by Baldick, 'The Social Mission of English Studies', p. 153.

9 - H.G. Robinson, 'On the Use of English Classical Literature in the Work of Education', *Macmillan's Magazine* 11 (1860); quoted by Baldick, 'The Social Mission of English Studies', p. 103.

10 - J.C. Collins, *The Study of English Literature* (1891), quoted by Baldick, 'The Social Mission of English Studies', p. 100.

11 - See Lionel Gossman, 'Literature and Education', *New Literary History*, vol. XIII, no. 2, Winter 1982, pp. 341 - 71. See also D.J. Palmer, *The Rise of English Studies* (London, 1965).

12 - Quoted by Gossman, 'Literature and Education', pp. 341 - 2.

13 - See Baldick, 'The Social Mission of English Studies', pp. 108 - 11.

14 - See *ibid.*, pp. 117 - 23.

15 - See Francis Mulhern, *The Moment of 'Scrutiny'* (London, 1979), pp. 20 - 2.

16 - See Iain Wright, 'F.R. Leavis, the *Scrutiny* movement and the Crisis', in Jon Clarke *et al.* (eds.), *Culture and Crisis in Britain in the Thirties* (London, 1979), p. 48.

17 - See *The Country and the City* (London, 1973), pp. 9 - 12.

18 - See Gabriel Pearson, 'Eliot : an American use of symbolism', in Graham Martin (ed.), *Eliot in Perspective* (London, 1970), pp. 97 - 100.

19 - Graham Martin, Introduction, *ibid.*, p. 22.

20 - See 'Tradition and the Individual Talent', in T.S. Eliot, *Selected Essays* (London, 1963).

21 - *The Metaphysical Poets*, *ibid.*, p. 290.

22 - 'Ben Jonson', p. 155.

23 - *Science and poetry* (London, 1926), pp. 82 - 3.

24 - *Principles of Literary Criticism* (London, 1963), p. 32.

25 - *ibid.*, p. 62.

Notes

Introduction : What is Literature?

- 1 - See M.I. Steblin - Kamenskij, *The Saga Mind* (Odense, 1973).
- 2 - See Lennard J. Davis, 'A Social History of Fact and Fiction : Authorial Disavowal in the Early English Novel', in Edward W. Said (ed.), *Literature and Society* (Baltimore and London, 1980).
- 3 - *The Theory of Literary Criticism : A Logical Analysis* (Berkeley, 1974), pp. 37 - 42.

1 - *The Rise of English*

- 1 - See E.P. Thompson, *The Making of the English Working Class* (London, 1963), and E.J. Hobsbawm, *The Age of Revolution* (London, 1977).
- 2 - See Raymond Williams, *Culture and Society 1780 - 1950* (London, 1958), esp. chapter 2, 'The Romantic Artist'.
- 3 - See Jane P. Tompkins, 'The Reader in History : The Changing Shape of Literary Response', in Jane P. Tompkins (ed.), *Reader - Response Criticism* (Baltimore and London, 1980).
- 4 - See Frank Kermode, *The Romantic Image* (London, 1957).
- 5 - Quoted by Chris Baldick, 'The Social Mission of English Studies' (unpublished D. Phil thesis, Oxford 1981), p. 156. I am considerably indebted to this excellent study, to be published as *The Social Mission of English Criticism* (Oxford, 1983).
- 6 - 'The Popular Education of France', in *Democratic Education*, ed. R.H. Super (Ann Arbor, 1962), p. 22.

هذا الكتاب

إذا كان الأدب هو الكتابة الإبداعية أو التخييلية التي تحظى باهتمام
لقراء لها فيها من مشعة عقلية وروحية خاصة ، فإن فلاسفة الأدب ونقاد
يكتفون عن قدح إضافتهم لوضع المناهج والنظريات التي تبحث في
تقنية التعامل مع النصوص الأدبية

وفي هذا السياق نقدم للنقاد الانجليزى الشهير تيرى إيجلتون أحدث
كتبه ، مقدمة في نظرية الأدب ، ليطلع القارئ العربى في نفس الوقت
لذى تقرأه كل الأوساط الثقافية النشطة في العالم ، وهو يعد أهم
ما صدر في مجال الفكر النقدي خلال العقد الأخير ، وقد حرص فيه المؤلف
على اعتصار أبرز المناهج النقدية والفكرية المعروفة والمؤثرة

إننا إذ نبدي قدرا غير يسير من الحذر إزاء النظريات النقدية الحديثة
التي تتعاقب موجة في إثر موجة ، بصورة لا تفضي إلا إلى التشتت
والفوضى بل إلى التوقف أحيانا ، وخاصة مع محاولات البعض
- ولعاب الوافد واعتمادا عليه - تطبيقه على نصوص أدبية نشتت في
ظروف إجتماعية وتاريخية متباينة ، فإننا لا نجد عضاضة أن نتوثر في
تلبية من يقدمون الفكر الجديد ، عربيا كان أو أجنبيا ، الأمر بعد ذلك
للذوق الأدبي وللحس النقدي الحى

Bibliotheca Alexandrina



0497796

